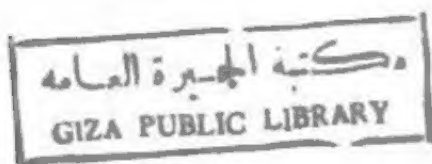




نشره مكتب عيار



مدخل إلى علم الأسلوب

١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م



الطبعة الاولى
١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م
الطبعة الثانية
١٤١٣هـ = ١٩٩٢ م .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة الطبعة الأولى

تقديم

الكلام عن الأسلوب قديم. أما «علم الأسلوب» فحديث جداً. ولكنني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة. فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة، وثقافتنا العربية تزدهي بتراث غني في علوم البلاغة. ومؤلف الكتاب الذي بين يديك قد مارس تدريس البلاغة زهاء ربع قرن قبل أن يقترح على قسم اللغة العربية في جامعة الرياض إدخال مادة «علم الأسلوب» في مناهجه، وقد بدأ تدريس علم الأسلوب منذ سبع سنوات أو ثمان، وأحسب أن جامعة الرياض كانت أول جامعة عربية تدخل هذه المادة في مناهجها، أو على الأقل إحدى الأوائل. ولكن علم الأسلوب، كما يدرس في هذه الجامعة، لا يزال وثيق الصلة بعلوم البلاغة.

والواقع أن هذا الكتاب لا يصدر عن رغبة في الحداثة أو التحديث، فضلاً عن أن يحاول فتنه الناس ببدعة جديدة من بدع الثقافة الغربية، ولكنه يحاول أن ينشئ في ثقافتنا العربية علماً جديداً مستمداً من تراثها اللغوي والأدبي، ومستجيباً لواقع التطور في هذا التراث الحي، ومستفيداً من دراسات أهل الغرب بالقدر الذي يمكن من رؤية التطور المعاصر رؤية تاريخية، وقراءة التاريخ قراءة عصرية.

والخصم الذي يحاول هذا الكتاب تدميره ليس بلاغتنا القديمة

العظيمة، ولكنه الفوضى البلاغية - بل اللغوية - التي شاعت بيننا في السنوات الأخيرة، ولا سيما بين أدباء الشباب - هؤلاء عازمون - كما يبدو - على تحطيم كل بلاغة ماثورة، ولكنهم عاجزون - في الوقت نفسه - عن أن يحلوا محلها بلاغة جديدة. وهذا الكتاب يود أن يقول لهم إن تجديد اللغة الفنية ليس أمراً هيناً، وإن وراء كل عمل أدبي جيد جهداً هائلاً في الصياغة اللغوية، جهداً يعتمد على الثقافة والفكر كما يعتمد على الشعور، ويخلق تكويناته الجديدة من خلال التكوينات القديمة وبواسطتها. ويطمح هذا الكتاب أن يقتنعهم بأن الجرأة في تجديد اللغة الفنية تتطلب كفاهاً تعمقاً في دراسة لغة الآخرين. بهذا وحده يمكن للجديد أن يتنافس القديم، وأن يدخل معه في رحاب التراث الذي يتسع لكليهما.

ولكن هذا الكتاب لم يكتب للأدباء الشباب وحدهم، بل كتب لكل من يهتم بالأدب ولو بعض الاهتمام، وما كان ليظهر على هذه الصورة لولا دروس «علم الأسلوب» في جامعة الرياض، وهي دروس حضرها طلاب يحضرون لدرجتهم الجامعية الأولى في تخصصات متعددة. وأقول إنهم «حضروها» لثلاث أقول إنها أقيمت عليهم. فالواقع أنهم شاركوا فيها مشاركة فعالة، وكان للملاحظات على النصوص التي نقرأها أثر طيب في القسم التطبيقي من هذا الكتاب على الخصوص. وقد أيقنت - بعد تجارب هذه السنوات السبع أو الثمان - أن الإحساس الصادق بقيمة النص الأدبي، وجمال اللغة الأدبية، كامن في كل إنسان وإن اختلفت درجته، وأيقنت أن تجلية هذا الإحساس وتنميته ترفعان من إنسانية الإنسان، وأن افتقادهما خسارة لا يمكن أن يعوضها شيء.

على أن الغرضين يلتقيان في آخر المطاف. فليس ثمة حاجز بين قارئ الأدب ومنشئه، ولا سيما حين نتحدث عن الشباب. إن معظم الشباب يحاولون - ولو مرات معدودة في حياتهم - كتابة نوع ما من أنواع الأدب، كما يهتمون بقراءة بعض ما يقع في أيديهم منه. والقارئ الجيد

يمكن أن يصبح منشئاً جيداً. والقارئ الرديء لا يكون إلا منشئاً رديئاً. وإذا انحطت قيمة الإنتاج الأدبي انحطت قيمة القراءة. وإذا تعلم قراء الأدب كيف يقرأون، فلا بد لكتابه أن يتعلموا كيف يكتبون، أو يكفوا عن الكتابة.



بقيت كلمة عن كل قسم من القسمين اللذين يكوّنان هذا الكتاب. أما القسم الأول «نظرية الأسلوب» فهو لا يضع قواعد للأسلوب، ولكنه يعلمك كيف تقرأ وكيف تميز الأساليب. وهو لا يتعرض لتاريخ هذا العلم ولا للمناقشات التي تدور بين أهله، إلا بالقدر الضروري لتوضيح الطريقة التي يتبعها علماء الأسلوب في قراءة النصوص الأدبية.

وأما القسم الثاني «الدراسة التطبيقية» فالغرض منه أن تصبح هذه المبادئ النظرية عادات في القراءة. وهدفه الأبعد أن تعود دراسة الأدب إلى الاهتمام بالنصوص، بدلاً من حشو الرؤوس بالمعلومات التاريخية، وأن يقتنع المعلمون والمتعلمون بأن توجيه العناية إلى النصوص أولاً يمكن أن يحوّل تاريخ الأدب إلى دراسة حية خصبة، إذا شاء الدارس أن ينقل اهتمامه إلى تاريخ الأدب؛ وإلا فإن الدخول في تجربة الشاعر النفسية جزاء موفور لمن يبذل الجهد سعياً معه في دروب الكلمات.

وعلی الله قصد السبیل.

مقدمة الطبعة الثانية

مضى على ظهور الطبعة الأولى من هذا الكتاب قرابة عشر سنوات . ولم تعد كلمة " علم الأسلوب " أو " الأسلوبية " غريبة على الأنظار والأسماع ، أصبح لها في الدراسات الأكاديمية وجودة ، وأصبح لها صدى في الثقافة الأدبية العامة ، وظهر عدد غير قليل من الدراسات الأسلوبية باللغة العربية ، منها ما كاد يقتصر على شرح النظرية ومنها ما عني بالتطبيق ، ومنها ما قدم " علم الأسلوب " أو " الأسلوبية " على أنه علم جديد ، أو كما يقال " صيحة " جديدة في الدراسات اللغوية والأدبية ، ومنها ما حرص على أن يلتبس له أصولاً في الثقافة العربية القديمة .

ولكن الطابع الأكاديمي أو فننقل التعليمي ، ظل هو الغالب على هذه الدراسات ، فلم تخرج - في معظمها - عن أفق المؤلفات الجامعية أو المجلات المتخصصة للنقد . ولكل من الأكاديمية والتعليم والتخصص دوره المهم في حياتنا ، ولكن ربما كان دور الأدب الحر أهم .

والأدب الحر هو الأدب الحي ، هو الأدب الذي يكون جزءاً من ثقافة كل إنسان ، ومن وعي كل إنسان . والنقد ملازم للأدب ، كلاهما له مكان في الحياة لا يمكن الاستغناء عنه ، ولا شغله بغيره ، وليس مكانه محصوراً داخل جدران الجامعة ، فأعظم ما تكون الجامعة عندما تفتح أبوابها لثقافة الحياة ، وتدفع بما عندها إلى ثقافة الحياة . وهذا الكتاب (مدخل إلى علم الأسلوب) وإن نمت بذرتة داخل الجامعة فقد طمح إلى أن يمد فروعه خارجها ، وإن أراد أن يعلم شباب الجامعة شيئاً عن الأدب فقد أراد أكثر من ذلك أن يربى فيهم وفي نظرائهم خارج الجامعة نوق الأدب ، وإن حرص كما يحرص كل كتاب على الرجوع إلى الأصول فقد كان أكثر حرصاً - وهو أولاً وآخرأ كتاب في فن الأدب - أن يوظف الأصول على اختلاف مصادرها في خدمة نصوص الأدب . ولا أحسب دوره قد انتهى .

شكري محمد عياد

القسم الأول

معرفة الأصول

فكرة الأسلوب عند الأدباء



رأى الأسلوب من المميزات المصنعة في عصورنا هذا عندما تكلم
عن الأسلوب الشريف أو السليم من الأسلوب المصنوع معناه مثل .

● أسلوب سهل أو معتدل من وركيش ، غريب أو مأثور ،
جزل أو ضعيف ، الخ .

● أسلوب حسن ، أو حسن ، أو متع ، أو مشوق ، أو جدي ،
أو هزلي ، الخ .

وبلاحظ على هذه الاستعمالات الجارية عدة أمور :

● كلمة أسلوب كلمة مطاطة ، يمكن استعمالها عند
المراد من عبارة قصيرة أو من قطعة كلام أو من مجموع شعر
شعر أو من الكتاب ، ويمكن أن تشير إلى الأفكار وطريقة
ترتيب المجموعة الأولى أو المعاني وطريقة سردها (المجموعة
الثانية) .

● أنها تحمل معنى من الدلالة على القيمة الأدبية ، ففي جميع
الاستعمالات التي مررت بك ، هناك حكم بلاستيقي
أو جمالي ، إذ استعملت من مديرة بوصف ، كل تصور مثالي
وخاص هذه أساليبها فإنها تدل على أنك تستحسن طريقة في
الكتابة .

التمثلة استلهمها من القرآن، وألف ليلة وليلة، والشعر
أو المصنع! ولكن الأسلوب... الأسلوب... لعلنا معك
معي حديث عن الأسلوب يعني حسن بحث عنه... إلى أحده
أخيراً... ومع ذلك في ذهني أنه قد يكون من مقوله من دور أن
أشعر...» (١).

في مرحلة أكثر فصحا بعد أن وجد أسلوب يتحدث حكيم عن
الابتكار الأدبي فينبى نثياً فضعف أن يكون الابتكار صفة راجعة إلى
الموضوعات أو الأفكار ويصيف: وقد تساهي بعد ذلك مدح الابتكار
الذي "فقول لك بسرعة وساطة. هو أن تكون أنت... هو أن تحقق
نفسك. هو أن تسمعنا صوتك أنت. ونبرنت أنت" (٢). والتجهد المضمي
الذي بذله كل فنان ليصبح له أسلوبه الخاص أو صوته الخاص لا يعدو
— في الواقع — التحرر من تأثيرات سابقة. ولكن حين ينحج في صياغة
أسلوبه يجد نفسه أسير هذا الأسلوب وكيف يخرج عن طريقته
وأسلوبه... إياها ذاته... تلك مأساة الطالع والشخصية؛ مادام قد صار
له طابع فلن يخلع عنه أبداً... ولا بالموت. (٣).

... هذه الاضطرابات جميعها اضطرابات في لغة، رميها يكن من
تقسيم الظاهر فهي جميعاً تصور المعدة التي يجد الكاتب المبدع فيها
بسمي الخلق الأدبي. وإذا كان ثمة معنى واحد مشترك بينها جميعاً فهو أن
«الأسلوب» يطلق على شكل العمل الأدبي. ولكن المشكلة هي أن هذا

(١) ١٩٤٠، ص ١٩٤.

(٢) «فن الأدب»، القاهرة، مكتبة الآداب، د.ت.، ص ١٢.

(٣) ... ص ١٥. وحول هذه الفكرة الأحياء نذكر كتاب مهم لسائد الفرنسي المعاصر رولان
بارت «دراسة في الكتابة». وهو مدح إلى العربية ولكن لا يطلع عن سيرة
الكاتب... حكيم قد قرأ كتاب بارت (وقد نشر أولاً مقالات في مجله «أزمة حديثة» التي
— بعد ذلك — حول بارت — ثم قل أن يكتب مثله هذا والمساهمة عن كل حال نستحق أن
يبحثها بعض من يعنون بالأدب المقارن!

نصروا عن ابن جابر. ولكنه يرى أن من مر بها هذه الملكة ما يتغير بتغير
بعضور والأعراق. وإنما الشأن للعادة في استحسان المرأى الملقوبة التي من
هذا القبيل. فإذا تغيرت العادة تغيرت معها أسباب الاستحسان. ومن
مزايا الملكة العربية ما يحسن في الذوق لأنه يفيد الكلام قوة ووضوحاً ويزيد
المعاني صفلاً ودياناً ويعصم اللسان من الإساءة والركاكة ويعدو بذخيرة من
أساليب التعبير ينفع منها في النظم والكتابة. فلهذا المزايا هي التي نحتفظ
بها ونصنع منها ما نرى من المزايا في بعض معانيها. والآخرى
الآخرى. وتصرف فيها تصرف صاحب الدار في دونه. ولا نقف حياءً
مقيدين بأسريرين كأننا نترجم عن غير أنفسنا ونلفظ بغير الاستئذان ونفكر بغير
عقولنا التي ركبها الله في رؤوسنا، وما من شرط في كل ذلك غير المعرفة
والإحسان.

[illegible]

شعرهم لا يسعى أن يفاض شعر القدماء، بل يفتخر به في ذاته ويقتبس
مقاييس عصره، وهو في ذلك جميل، وهو دقيق بعصره من شعر القدماء.

وأما تلك الذخيرة من أساليب التعبير التي ينفق منها الشاعر
أو الكاتب في النظم أو الكتابة، في إدراك أنها لا تكون كتبت لجميع
المحفوظة التي قضت على مستلزم توفيق الحكيم ككاتب درسي؟

ونبقى حماسة العقاد في الدفاع عن حق الشاعر المعاصر والندد
المعاصر في أن يترجما عن نفسيهما ويفكرا بعقليتهما، وهي حماسة دفعته
ورفاقه شوطاً غير صغير في تجديد بلاغة العربية، ولكنهم لم يبلغوا من ذلك
المبلغ الذي ظنوه وتوخوه. وقد تكون لهذا انقصور أسباب كثيرة، ولكن
أحدها - ولا شك - غموض فكرتهم عن العلاقة بين اللغة الأدبية والمعنى
الأدبي^(١).

وهكذا بقي كلامهم عن الأسلوب قفراً من هذا الطرف إلى ذلك.
وبقي - كغيره من الكلام في النقد الأدبي - يشكو من اضطراب المفاهيم
واختلاط الحدود، حتى خال الناس أن الكلام عن الأدب لا بد أن يكون
كذلك.

وابتداء الكلام عن لغة الأدب من الأدب نفسه (نحو كونه في الأفكار
أو المعاني أو الأخيلة أو الألفاظ)، وكونه قوياً أو إنسانياً أو محلياً الخ.)
لا بد أن يفضي إلى الاضطراب والاختلاط، لأن الأدب فن جميل، ولكنه
يختلف عن سائر الفنون الجميلة (كالتصوير والنحت والموسيقى) بأنه
لا يملك أداة التعبير الخاصة به، بل يستمدّها من اللغة التي يستعملها

١- عبد القادر البطي: الاتجاه الواحد في شعر عربي المعاصرة، القاهرة، مكتبة الشهاب
١٩٧٨، ص ١٥٤ - ٢٣٠.

تكونها لغة. ومن ثم فلا بد لك أن تبدأ من أحد الطرفين: إما من طرف



ان وفد ثورمات فارس الأسلوب من حيلة لئلا حتى يحضروا هذه
الدية من وصى لئلا المعصية فيجب أن يسأل أنفسهم أولاً كيف سقط
في المعصية فبعد نظرتان إلى الدفعة لا بد أن من أن يحسن إحداهم

هناك نظرية التقدم إلى اللغة وهؤلاء يفترون فيها الثبات. فيها
أولاً من التعديلات التي تقدم عليها وعلى هذا الأساس قام منهم البعض
بأنهم لا يستطيعون إلا التعمية التي تقدمها عندهم هي تلك التي ترجع إلى
القديم لا الجديد. فبالرغم من احتفاظ العرب بالأدب فقد استشهدوا
بأنهم من قبل لم يسموا من قبل اللغة وقد سحر عن أيدي القاصد الأول
من قبل اللغة. ثم كانت نتيجة من جاء بعدهم أن يسخروا ويسروا يعلموا
أنهم من قبل لم يسموا من قبل اللغة وقد استحدثت في اللغة في كتب خاصة تحت
الاسم الجديد. تحت لا يتوقع هذا المستحدث بحق الوظيفة في المجتمع
العمومي بل ينبغي معرفة أنها كانت قيمة الوظيفة التي يؤذيها. ولقد
كانت من قبل فيهم التعريب والتعريب والتعريب والتعريب والتعريب

[illegible]

بها في إضلاقتهم. فاعلم أنها عبارة عن النوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه. ويحرص ابن خلدون على تأكيد أن المراد بالموال والقالب هنا شيء غير النحو، بل غير البلاغة والبيان. «وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، تلك الصورة يتزعمها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أو الموال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً كما يفعل البناء في القالب أو النسيج في الموال»^(١).

وهذا ملحوظ دقيق في عملية الخلق اللغوي لا يكاد يختلف عن النظرية التي يقول بها «تشومسكي» الآن، وهي أن ثمة «أبنية عميقة» في ذهن كل مستعمل للغة (ولا يهنا الآن إن كانت هذه الأبنية فطرية أو مكتسبة) يستطيع بمراعاتها أن «يخلق» عدداً لا يحصى من الجمل التي لم يسبق له سماعها. ولكن الذي يعينا هنا هو أن ابن خلدون تصور «البنية العميقة» (أو «الهيئة الذهنية») التي يصدر عنها الشعر أو النثر تصوراً لا يكاد يختلف عن تصور النحويين لقواعدهم إلا في شيء واحد: وهو أن البنية الذهنية في الأسلوب بنية معنوية (أو كما قل حازم القرطاجني - ت ٦٨٤ هـ - «لأسلوب هيئة تحصل عن التثنيات المعنوية، والنظم هيئة تحصل عن التثنيات اللفظية»). والأمثلة التي يسوقها ابن خلدون لأسلوب الشعر توضح نوع هذه القواعد: «فسؤل الطول في الشعر يكون بحطاب الطول. . . ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال. . . أو باستكاء لصحب على الظل. . . الخ. هذه المعاني التي سنّها الشعراء جاهليون لم بعدهم. وإن خلدون يأتي بالشواهد من كلام الشعراء المتقدمين على طريقة علماء اللغة، ويوافق كثيراً من النقد قبله على أن لمتنبي والمعري لم يكونا شاعرين، لأنها خرجا على هذه الأساليب.

(١) مقدمة، الباب السادس، تحصل لندس ولأربعون «في صاعة شعر ووجه تعلمه»

ولا شك أن هذه النظرة — على جودها — أكثر تماسكاً من نظرة أدباء المعاصرين. ولعل اضطراب هؤلاء أمام كلمة «الأسلوب» راجع إلى أنهم لم يقبلوا الفلسفة اللغوية التي قامت عليها نظرية الأسلوب عند لاقديمين، ولكنهم أخطؤوا حين أساءوا الفطن بكل فلسفة لغوية، ومن هنا صرفوا عن علوم البلاغة وفروا إلى فضاء «التد الأدبي» يشرحون فيه ويشرحون. وحين يحاول اليوم أن تبدأ دراسة الأدب من جانب اللغة، فإنما يعيد الأمر إلى نصابه، ولكننا نستبدل من علم لغوي صلب ينكر الواقع ويتجاهله إلى أن يكسره الواقع، علماً لغوياً يستمد قوانينه من الواقع، ليعود أقدر على التأثير فيه.

ونريد أن نحدد منذ البداية مقصودنا بعلم اللغة الحديث. فنحن لا نقصد علم اللغة في العصر الحديث بإطلاق، ولا علم اللغة عند الأوروبيين بإطلاق. فقد ظل الأوروبيون منذ عصر النهضة حتى أوائل القرن التاسع عشر سائرين على نهج في دراسة لغاتهم لا يختلف من حيث مبادئه عن نهج لغويين القدماء، وإن اختلفت طبيعة المشكلات التي واجهوها. لأنهم كانوا يضعون القواعد للغات حديثة الميلاد من أمثال اللاتينية. حديثة العهد بأمور لتقف، فتأثروا باللغة الأم في صياغة قواعدهم كما تأثروا بها في إنشاء أدبهم. ولكنهم بعد أن حددوا قواعدهم ومنها أمسكوا بمعيار لصحة وخطأ وهملوا ما عده. ثم كان التغير المهم في علم اللغة عندهم إذ أخذوا بالنظرة التاريخية المقارنة وراحوا يحاولون اكتشاف خطوات التطور في لغة الإندوأوروبية الأصلية التي يفترضون أن للغة الأوروبية كلها (وكذلك بعض لغات وسط آسيا) قديمها وحديثها شأت منها. وحين طوا أنهم اهتموا إلى هذه القوانين راحوا يطقون على مجموعات لغوية غير مجموعتهم الإندوأوروبية، كالمجموعة السامية مثلاً. وعندما ظهر أوجست كوفت (١٧٩٨-١٨٥٧ م) بفلسفته الوضعية التي ترد كل التقييم الفكرية إلى الإنسان، وتؤمن بالعلم التحريبي كمرحلة أخيرة في

ظهور اللغة - حيث دراسة المجتمعات الإنسانية - حيث هي غير
مكتوبة - على وجه الخصوص - حيث لا يمكن أن تكون لغة
تظهر في التاريخ - ونقص تلك العلم لا يخلو من الأخطاء التي في علم
اللغة - على يد لغة - في دريه - دي موبس ١٨٥٧ - ١٩١٣ م
الذي دعا إلى دراسة اللغة كعلم متكامل في فترة زمنية محددة، قبل دراسة
التطورات التاريخية التي تطرأ على نطق حرف من الحروف مثلاً فتؤدي إلى
التغير في بعض القواعد أو بعض المفردات.

4

لم يكن مسير هو العلم مفرد في هذا الجانب فقد كان له مساهمة
ومعاصرة - منهذوا لنظرة جديدة أو اكدها - ومن ثم عوملت اللغة غير
أها نظام اجتماعي حي ومتكامل، يستخلص من أفواه الناس لا من
الكتب فحسب وكان لعلماء الأنثروبولوجيا الذين قاموا بدراسات ميدانية
لكتب من المجتمعات البدائية ودونوا لغاتها كما سجلوا معتقداتها وأساطيرها
وعاداتها في سبي جوابات جيدة - ثم تبع في نهجه الأخوة الجديد - وقد
لإشارة هنا إلى أن هذا الاتجاه الأخير لم يسهل البحث في (الأسس) في
لغة ولم ينف الخلل إليه - وقد كان في حقيقته زلزالاً في الأسس القديمة
والأقوى - الذي يدرس اللغة على أنها نظام واحد - يفترض ثباته حتى
يستطيع أن يلاحظ العلاقات بين أحواله - وهذا هو الفرق الجوهري بين
علم اللغة المعاصر وعلم اللغة القديم - فعلم اللغة المعاصر يفترض ثبات
لغة على أنه صورة متغيرة - في حين أن علم اللغة القديم يأخذ من اللغة
على أنه حقيقة - ومن ثم لم يستطع البحث الألفي في اللغة أن يربح البحث
في سبي من المبادئ - وقد أصبح الآن البحث في اللغة من حيث هو - وهو
- في حقيقته - علم متغير - وقد أصبح الآن البحث في اللغة من حيث هو - وهو
والبيئات

وما أن البحث في هذه التعبيرات لا يدخل في دائرة علم النحو

لدي بتخصيص بحثه عن اللغة بوصفها نظاماً اجتماعياً شاملاً خارجاً
 خصوصيات الفرد، الوقت، فقد قامت الحاجة إلى علم جديد، شعر هذا
 الفروع، وهكذا نشأ علم الأسلوب في دوائر لغويات قبل أن يعني به علماء
 الأدب

أقول أن شرح هذه المسألة، ليس من أن نوضح، بشيء واحد،
 المبروق التي أشير إليها بين علم اللغة الحديث والمعاصر وعلم اللغة
 القديم:

بما أننا نرى أن علم اللغة في معجم مؤلف طبقاً لمبادئ،
 لعلم اللغويات، لا يكتفي أن هذه المبادئ مسروبة سرداً، دون تفسير
 منها، بل أن بعض المؤرخين أحسن العربية في تفسيرها هذا يراهم ليس
 مستندة هذه اللغوية بطم يسهل ككتبت عن معنى الكلمة التي نريدها.
 كأن يبدوا بعض المحدث، ثم الأفعال المريدة، ثم الأسماء: يكتبون كل
 صيغة من هذه الصيغ بطريقة ظاهرة. مثلاً: كَتَبَ، كَاتَبَ، استكتب،
 كَتَبَ - وهكذا. ولكنهم يسردون معاني كل كلمة من هذه الكلمات دون
 أن يراعوا ترتيباً خاصاً. مثلاً: كَتَبَ بمعنى قيد، وكَتَبَ بمعنى قضى وأمر،
 وكَتَبَ بمعنى دون. لا يهتم أي هذه المعاني يأتي أولاً وأياً يأتي ثانياً وأياً يأتي
 ثالثاً. فهم يراعوا مائتين على المبادئ القديمة في علم اللغة. وكل
 ما أحدثوه هو نوع من التنظيم الخارجي في عرض المادة.

أما لو كان يترك معجم مؤلف على أسس علم اللغة الحديث^(١)،
 من أجل أن هذا المعجم من تفسير الكلمة - لاشارة إلى أسلوب في اللغة
 سامية (١) - لا يكتفي من المبادئ القديمة (أحرق غير العربية)، ثم

١ - في هذا المعجم، لا يكتفي من المبادئ القديمة (أحرق غير العربية)، ثم
 نظمها كلمة

يرتب معاني الكلمة بحسب تواريخ استعمالها في هذه المعاني، بقدر ما
 للباحث اللغوي أن يستخرج اعتسادا عن الطرق المتبعة في تأليف المعاني.
 ثم إنه يشير إلى الاستعمالات الخاصة للكلمة، إذ كانت قد خضعت
 لتغييرات كثيرة، من حيث استعمالها في أوقات مختلفة، لا سيما في
 تاريخ اللغة العربية، حيث نجد أن بعض الكلمات قد استخدمت في
 أزمنة مختلفة، وفي أماكن مختلفة، وفي أغراض مختلفة، مما يجعل
 من الصعب على الباحث أن يحدد مكانها في التاريخ اللغوي، بل إن
 يتبعها مؤرخ اللغة، فيقول: «لقد وردت في لغة العرب في زمن
 عبد الحميد بن عبد الله في ملاحظة المؤلف في التعريفات، وقد اعتد
 معاجم التاريخية ومعاجم اللهجات ومعاجم العلوم المختلفة وكتب النحو
 التاريخي وأطلس اللهجات عن علم الأساليب، بل إن علم اللغة الحديث
 حين أفر هذا اجتماعية اللغة بكل ما يستتبعه، وراح يحل الاستعمالات
 عارية غير مكتوب، بل إن المؤلف، وجد نفسه معاجم ظاهرة الاختلافات
 الفردية في استعمال اللغة، ومن هنا نشأت فكرة «لغة الأمية بالنسبة إلى
 علم الأسلوب، وهما فكرتان وثيقتا الاتصال كل منهما، ولكن قد نحس
 التمييز بينهما لمزيد من التوضيح.

فكرة الأولى هي التمييز بين «اللغة» و«القول». وكان سوسير هو
 من ميز بينهما تمييزاً علمياً دقيقاً ورفيعاً، من حيث حفظ الحيزين لغويين
 وبنائيين، هي نظام متعارف عليه من الرموز التي تتفهم بها الناس، أما
 القول فهو صورة اللغة المتحققة في الواقع في استعمال فرد معين، في حالة
 معينة. وهذا الاستعمال يطابق النظم العام (اللغة) في صفاته الأساسية.
 لكنه يختلف في تفصيلاته من فرد إلى فرد، ومن حالة إلى حالة، فلكل فرد
 من المتكلمين باللغة طريقه الخاصة في نفس الحروف، وإن كانت هذه
 طريقة لا تخرج عن دائرة الخط «الصحيح» وإذا خرجت عن هذه
 دائرة كان سوسير يسميها «الخط» ومن لم يعد يخط خطاً، ولكن

فرد معين، فربما يشير، فهو يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون
 بعض الأخرى، وهذه كساست لا يستعملها على الإطلاق، وإن كان يتعمق
 معيها، وكساست لا يستعملها ولا يتعمق معيها، لأنها خارجة عن دائرة
 تعلمه أو وعيه ولكن فرد صديقته الخاصة في بدء حمل والربط بينها، فهو
 يستعمل بعض شئ دون بعض الأخرى، أو يستعمل أدوات معينة دون
 أخرى.

هذه هي الفكرة الأولى التي أدت إلى نشوء علم الأسلوب. وقيمتها
 هذا العلم وصحة، فهي تعنى بالسمات المميزة التي تتخذها اللغة في
 الاستعمال. وهذه السمات هي التي تكون ما سماه أهل الأدب بالأسلوب
 وهي ترجع اختلاف هذه السمات إلى استعمال الأفراد للغة، وبذلك يمكن
 أن تؤدي إلى قيام «علم أسلوب» حديث يناسب هذا العصر الذي يعترف
 بقيمة الفرد في كل شيء، ولا سيما الإنتاج الفني.

ولكن هذه الفكرة تثير سؤالاً مهماً، وهو: ألا يوجد ثمة ضابط لهذه
 الاختلافات الفردية في استعمال اللغة؟ أو بعبارة أخرى: هل يتخير القائل
 ما يتحيره من طرق التعبير طوعاً لميل ذاتي محض، لا يخضع لشيء سوى
 ذلك النظام العام المحدد الذي نسميه «اللغة»؟ هنا نصل إلى الفكرة
 الثانية، وهي: أن الاختلافات اللغوية ترجع غالباً إلى اختلاف المواقف.

واللغة - باعتبارها نظاماً اجتماعياً - تأخذ أشكالاً متعددة. فلكل
 فئة من الناس طريقتها الخاصة في استعمال اللغة. هناك كلمات تشيع بين
 نساء ولا تشيع بين الرجال، بل إن الاختلافات بين الجنسين تتعدى
 نعمهم لغوي إلى طق بعض الحروف من ناحية، وإلى طريقة بناء الجمل
 من ناحية أخرى (ولعلنا نلاحظ من مظاهر هذا الاختلاف كثرة أسماء
 الأفعال ودقتها، وكثرة أشكال التعجب والإفراط في استعمالها). وفئات
 لغوية أخرى في استعمال اللغة والشباب يستعملونها بطريقة تختلف
 عن طريقة الشيخوخة، والأطفال يستعملونها بطريقة تختلف عن هؤلاء.

[illegible]

لغوي، وإن لم يكن كذلك، فإنه لا يمكن أن يكون له دور في دراسة اللغة العربية، بل هو دور
 رهبر أو شاعر، المتنبئ أو تنبي السائد. وكل ما يستطيع عمله هو أن يهدي في
 هذه الحالة نحو أن الشاعر التي وصل إليها بالتصنيف والإحصاء، فنحن
 نتظر النقد الأدبي الذي يستخرج منه دلالات قيمة. ولكن المرجح أن مثل
 هذا الناقد سوف يفتقر في تصنيفها وقتاً غير قليل ثم يربط من أمثلة
 يائساً ذلك أنها لا تقول له شيئاً مهم. فالعلم لغوي يهتم بكل شيء في
 لغة المتنبئ أو لغة رهبر، لأنه يريد أن يجمع صورة كاملة للغة. وإذا تحدث
 عن «أسلوب» رهبر أو «أسلوب» المتنبئ فهو لا يعني أكثر من مجموع
 الخصائص التي تميزها. ولا شك أن استخلاص هذه الخصائص عملية
 شاقة، فليس المستطاع، لأنها تتطلب دراسة دقيقة شاملة، لا يمكن أن
 يحصر في «أسلوب» رهبر، سيكون عليه أن يحدد ذلك كله. يائساً
 أولاً، ندرك أن لغويين كثيرين يسوقون من دراسة الأساليب الأدبية
 والنصوص الأدبية يمكن أن تدرس دراسة لغوية فقط، أي أن تدرس دراسة
 لغوية أسلوبية وهذا مطلب يوشك أن يكون مستحيلًا، كما يستطيع أن يقوم
 بالدراسة الأسلوبية للنصوص الأدبية ناقد أدبي، تكون مهمته تمييز النص
 الأدبي من أي نص لغوي آخر، بل من أي نص أدبي آخر بعبارة
 أخرى: إن الاختيارات التي يجمعها الناقد الأسلوب لا يمكن أن تظهر إلا
 مرتبطة بوظيفتها في أداء موقف شعوري معين صدر عنه النص الأدبي.
 وكثيراً ما يظهر في هذه الاختيارات اجترأ واضح على اللغة. وقد نبأ قال
 نقداً: إن الشعراء ملوك الكلام، وقال الفرزدق ليغيب أحد السحرة:
 علياً أن تقول وعليكم أن تعربوا. وما تمسك الشعراء بحقيقتهم في هذا
 الاجترأ إلا لأنه امتياز طبيعي نحوهم إياه وظيفتهم. فما دامت وظيفتهم
 هي اقتضاس شوارد الشعور فمن حقهم أن يلجأوا عنق اللغة إذا بدا لهم
 ذلك ضرورياً. ومن يولي الناقد الأسلوب هذه الاختيارات المتطرفة عبادة
 خاصة، وقد سماها لبقاً الأسلوبية، اجترأت «وأعطوا» هذا الاسم. في
 الدراسات الأسلوبية، كل ما يمكن من آيات واحترام التي لا يخطئ في

أمور الحياة العادية، حتى قال بعضهم معروفاً علم الأسلوب إنه «علم الانحرافات»^(١)

وإذا كان الأمر كذلك، فليس بوسعنا أن نزعم أن علم الأسلوب، كما يراء لنقاد الأسلوبيون، يطوي على أية «قوانين» كما هو شأن العلوم الوصفية، التي تحاول أن تكون واحداً منها. فإذا كان في وسع الأسلوبيين تعريفين أن يستخلصوا قوانين مطردة تحكم الاختيارات اللغوية في شتى الفروع، فكيف يمكن أن يصاغ قانون «للانحراف» وهو، بحكم تعريفه نفسه، خروج على القانون؟ الأولى إذن أن يعد «الانحراف» في النصوص الأدبية - ومثله «الاختيار» في هذه النصوص أيضاً - «مبدأ» مسلماته، يسمح للشاعر أو الكاتب المبدع أن يضع قانونه الخاص الذي لا يشترط فيه إلا أن يكون الكلام قادراً على التوصليل. أو بعبارة أخرى إن الانحراف ليس له حد يقف عنده إلا المخالفة الصريحة لقوانين اللغة، بحيث تتحطم العلاقات بين الأصوات اللغوية، فتستحيل لفظاً غير مفهوم.

هل يمكن أن يقوم على هذين المبدأين مسعى جديد في الدراسات الأدبية، يخلصها من غموض الانطاعات الذاتية للنقاد، ولعله يساعد، من ثمة، على إرساء أساس جديد لتاريخ الأدب، فلا يعود حشداً لمعلومات غير متحاسة عن التاريخ السياسي والاجتماعي والثقافي؟ قبل أن نناقش هاتين المسألتين، نجس بنا أن نوضح بأمثلة قليلة مانعيه بالاختيارات والانحرافات في اللغة الأدبية.

استمع إلى هذين البيتين لمهيار الديلمي:

يا نسيم الصبح من كاظمة شد ما هجت الجوى والبرحا!
الصبا، إن كان لا بد الصبا! إنها كانت لقلبي أروحا!

(١) أنظر:

Stephen Ullmann: Language and Style (Oxford: Basil Blackwell, 1964) ص ٤٦

ليس في هذين البيتين معنى طريف، بل إن المعنى فيهما ليس إلا
هيكلاً هزلياً لحمل الألفاظ، نكس فيهما حنيئاً غامضاً يصدر - في أغلب
الظن - عن جرس الحروف.

ثم استمع إلى هذا البيت لأمرئ القيس يصف فرسه:

على الذَّيْلِ جِيَّاشٌ كَانَ اهْتِزَامُهُ إذا جَاشَ فِيهِ حَمِيَّةٌ غَلَى مِرْجَلُ
تجد فيه كلمتين تحكيان صوتين: «جِيَّاش» وقد كررت في الفعل
«جاش» و«اهتزام». وقد وضعت هذه الكلمات الثلاث في إطار من
الكلمات يحكي بمجموعه تردد أنفاس الفرس، فيشعرك بروعة الإعجاب،
ولا سيما إذا تمثلت بخيالك قدراً ضحاً يغلي فيه الماء ينبعث منه نخبش
وبخار.

ثم استمع إلى هذا البيت لأبي ذؤيب الهذلي، وهو مطلع قصيدة
يرثي بها أبناءه الخمسة وقد ماتوا في يوم واحد:

أَمِنَ الْمُنُونِ وَرَيْهًا تَتَوَجَّعُ؟ والدهر ليس بمعتب من يجزع!
وتأمل هذا الاستفهام الغريب في الشطر الأول وما حفل به من
المشاعر المتناقضة: هل ينكر الشاعر على نفسه أن يتوجع من الموت؟ وأية
وجيعة أشد من وجيعة الموت؟ ولكنه يذكر نفسه بأن الجزع لا يجدي، فإذا
غضب فإن الدهر لن يترضاه، لأن الذاهبين لن يعودوا. لقد بلغ الحزن
أقصى مداه، فتحول إلى استسلام.

وانتبه إلى تقديم الجار والمجرور «من المنون» على بقية أحرار الجملة
لاستفهامية. ويقول البلاغيون إن التقديم في مثل هذه الحالة يفيد القصر،
أو إن المستفهم عنه هو ما تلا همزة الاستفهام. فكأن موضع تساؤله ليس
لترجع في ذاته، بل التوجع من نزول الموت لا من أي شيء آخر. وهذا
يجعل الاستفهام أشد غرابة، فليس ثمة فجيعة أشد من الموت المتأحى،

فما بالك إذا كنت الفجيعة مضاعفة؟ ونقول لما البلاغة أيضاً إن الاستفهام هنا قد خرج عن معناه، وتذكر معاني عدة يخرج إليها الاستفهام، لعل أنقربها إلى مناسبة هذا البيت وسياقه هو التثريب؟ أو الإنكار؟ أو التعجب؟ ولكننا في الحقيقة لا نستطيع أن نطمئن إلى معنى واحد من هذه المعاني الثلاثة، ومعناها جميعاً لا تأتي بوصف حالة لوحيدانية العقيدة التي عوت عنها الجملة الاستفهامية في البيت.

مثل هذه الطريقة في النقد مستبعد بالضرورة عن الحكم بالجودة أو الرداءة، وهو ما يتصوره الكثيرون من دارسي الأدب على أنه وظيفة نقد الوحيدة أو الأساسية. فإذا كان عمل الناقد الأسلوبى هو تبيين الارتباط بين التعبير والشعور، فيجب أن يكون قادراً على الاستجابة لمتابعة الأدبية التي يدرسها، وإلا فإنها ستظل بالنسبة له حروفاً ميتة. لهذا يصرح بعض علماء الأسلوب بأن الناقد الأسلوبى لا يمكن أن يدرس عملاً ما بتدقيقه. وإذا بدا أن هذه الخاصية لنقد الأسلوبى تصبى عمل الناقد فلا تتركه تربية عشوائياً وصديق. ومع ذلك فإن الرعم أن تعاطف الناقد مع العمل الذى ينفذه يصبى بحر عمله رعمه غير صحيح. فالنقد الواسع رفق بتدقيق أعمالاً مختلفة الاتجاهات والأشكال، وقد كان لعمل أضعف من أن يشير إلى شيء، فمعنى ذلك أنه لا يستحق النقد. فكما نقد حاد — لا النقد الأسلوبى فحسب — ينطوي على حكم صميمي بأن العمل المنقود — جيد — وسيق — الناقد الأسلوبى والنقد الانطباعي هو أن هذا الناقد موضوعية. لأنه ينطلق من تحليل بعض مكتوب. أما على مستوى عمليته، فإن الناقد الأسلوبى ينطلق من مسأله خاصة برء العمل، وقد انعكس هذه المسأله بصورة صادقة للعمل، ولكنها في كثير من الأحيان تكون عمدة غير ملائمة. الموضوعية الخاطئة في النقد الأدبي، غير الاتجاه الأسلوبى، وهو ما نستطيع حتى الآن أن نحدد مفاهيم خاصة أو لغة علمية اصطلاحية خاصة للنقد الأدبي، ومن ثم غدت أشبه بعناصر لم يتم

بمضحيه معاً في مريخ مستند من علمه لنفس تارة ومن علم الاحتشاع
'و علم الأثروبولوجيا تارة أخرى (مختلف مدارسها). ولعل هذا هو
ما أغرى بعض علماء الأسلوب - مثل رومان جاكوسون - بأن يتحدثوا
عن النقد الأدبي كم لو كان شيئاً من مخلفات الماضي.

على أن النقد الأسلوبي لا يمكنه أن يستوفي كل جوانب العمل الأدبي
إلا إذا هشم أطرافه حتى تتسع له طاقة الدرس الأسلوبي، أو مَطَّ الدرس
الأسلوبي فوق طاقته ليتسع للعمل الأدبي بكل جوانبه. ونقد كان كرسو على
حق في تقديره أن دراسة العمل الأدبي لا يمكن أن تقتصر على دراسة عبارته
لغوية. ولكن لا يقل ذلك لتبسيط المضحك من الدراسة الأسلوبية
ودراسة الأسلوب. ليكتب من شاء من التفاهة والادعاء وغيرهم عن
الأسلوب. أي معنى يشاءون (وقد مرت به بعض هذه المعايير في الفصل
الأول) ولا حرج على أحد فيها يكتب أو يقول. واللغة لا تنظم بقوانين
تفرضها سلطة غير سلطة المتعاملين بها. ولكننا نرى أن كلمة «الأسلوب»
إذا تجاوزت معنى «الاستعمال الأدبي الخاص للغة» لم تعد لها قيمة
كاصطلاح علمي مفيد. فالجوانب التي ذكرها كرسو - وغيرها أيضاً،
ونعني على الخصوص تلك المسائل التي تتعلق بالأنواع الأدبية - موضوعات
مشروعة وضرورية للنقد الأدبي، إلا أن اعتبارها دراسات في «الأسلوب»
هو نوع من خلط المفاهيم. وأساس التمييز واضح عندنا بدرجة كافية:
فهناك عناصر في الأدب تتجاوز الدلالات اللغوية المباشرة وغير المباشرة
(ومن ثم يمكن عرضها بصور مختلفة - مثل الشخصية الروائية
أو التمثيلية، وزاوية الرؤية في العمل الروائي، وعلاقة الزمن الروائي
بالزمن الخارجي، وطبيعة الموضوع وطبيعة «الأداء» في القصيدة الغنائية،
الخ). وهناك علاقات تربط العمل الأدبي بموقف إنساني له حدوده في
الشخصية أو في المجتمع. وهذه كلها مسائل لا يمكن بحثها بالمهج
الأسلوبي.

ولكن التعبير لا يعنى الغرض. فعنه الأسلوب والنقد الأدبي يتعاونان ويتكاملان. وإذا كان علم الأسلوب قد اشتد عوده ليوم وأصبح أقرب إلى مبرصعية من تنقيته لأكثر النقد الأدبي، فإنه يسيء إلى نفسه قبل أن يسيء إلى هذا الشقيق إن هو حاول أن يعتصب مكانه. إن النقد الأدبي في صريفه إلى أن يصبح - بدوره - علماً. وهو قدر - حتى بحالته الحاضرة - على أن يستعين بعلم الأسلوب دون أن يتناول عن حقه في الوجود^(١).

ويصدق القول نفسه على تاريخ الأدب. فتاريخ الأدب كما يدرس ليوم هو تاريخ لأي شيء وكل شيء إلا الأدب. ولكن هذا لا يعني أن منهج علم الأسلوب في تحليل النصوص الأدبية يمكن أن يوصل - وحده - إلى تاريخ الأدب بطريقة أفضل. إنه إذا نحى نقياً أدبياً ما تحليلاً سببياً - فهو يمكن دليلاً وعصباً - لا نستطيع أن نقدر منه إلى أحكام عامة عن عصره. فلا بد للوصول إلى هذه الأحكام من إضافة حقائق أخرى، بعضها مستمد من نصوص أدبية ذات صلة بالصل الأول، وبعضها حقائق لا توصف بأنها أدبية. حقاً إن الثقافة الموسوعية والعميقة إلى حد ما قد مثل شبنم يمكن أن تغطي على هذا النقص. ولكن الخطأ يتروى دائر من يحاولون الوصول إلى أحكام عامة دون أن يبالوا بسلامة المنهج مهما تكن ثقافتهم^(٢).



١ - حديثاً قد يكون التعبير عن - منهج - منهجية دراسة الأدب ومنهج الأدب أدوية أم لا
عامة من واحد أو بحث واحد من الدراسة الأسلوبية ودراسة النظم، أو من دراسة
الأسلوبية ودراسة - تاريخية، وأما لا يسعد - به وغير أموات الدراسة كلاً الحديث

(٢) انظر:

Lee Spitzer, *Literature and Literary History*, Englewood Cliffs, New York,
Russel & Russel (1962) pp. 1-39

إن تحديد العلاقة بين علم الأسلوب والنقد الأدبي أو تاريخ الأدب أمر يسير نسبياً. أما العلاقة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة — وقد أُلحنا فيها في مقدمة هذا الكتاب — فتحتاج إلى وقفة أطول.

لعل أشهر تعريف للبلاغة عند القدماء هو أنها «مطابقة الكلام لمقتضى الحال». وكذلك عرفوا علم المعاني بأنه «العلم الذي تعرف به أحوال اللفظ العربي التي يكون بها مطابقاً لمقتضى الحال». ولعلك تلاحظ أن عبارة «مقتضى الحال» لا تختلف كثيراً عن كلمة «الموقف». وكذلك لا نجد اختلافاً أساسياً بين نظرة علم الأسلوب إلى الموقف ونظرة علم البلاغة إلى مقتضى الحال. فقد أوضحنا فيما سبق أن القائل يراعي هذا الموقف تبعاده المختلفة حتى يستطيع أن يوصل المعنى إلى سامعه أو قارئه بطريقة مقبولة ومؤثرة. كل من علم الأسلوب وعلم البلاغة — إذن — يفترض أن هناك طرقاً متعددة للتعبير عن المعنى، وأن القائل يختار أحد هذه الطرق لأنه في نظره أكثر مناسبة للموقف. والمهدف النهائي لعلم الأسلوب — كما يراه كثير من علماء الأسلوب — هو أن يقدم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب وما يختص به كل منها من دلالات. وهذا نفسه هو ما يصفه علم البلاغة. فنحن نعرف مثلاً أن علم البلاغة يتناول طرقاً معينة في استعمال المفردات، كالاستعارة والمجاز المرسل والكناية، ويبحث في كل طريق من هذه الطرق؛ ويتناول أنواعاً معينة من الحمل الخيرية

والجمل الاستفهامية، وطرقاً معينة في تركيب الجملة. كحذف بعض أجزائها أو تقديم بعض أجزائها على بعض، وبحث قيمة ذلك كله. ولعلك تلاحظ أننا حين أخذنا في تحليل بعض النماذج من اللغة الشعرية في الفصل السابق، وجدنا من الضروري أن نستخدم بعض المفاهيم البلاغية.

ولا شك أن دارس علم الأسلوب في هذا العصر سعيد -نظراً- إذ يجد بين يديه هذه الحصيللة الوفيرة المنظمة من الملاحظات حول الألفاظ والتراكيب، ودلالاتها التي تتجاوز الدلالات المعجمية والنحوية. ولكن ثمة فروقاً مهمة ينبغي أن يظل دارس علم الأسلوب على ذكر منها:

الفرق الأول والأهم يرجع إلى أن علم البلاغة علم لغوي قديم وعلم الأسلوب علم لغوي حديث. وقد أوضحنا فيما سبق اختلاف المنهج بين العلوم اللغوية القديمة والحديثة. فالعلوم اللغوية القديمة تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت، في حين أن العلوم اللغوية الحديثة تسجل ما يطرأ عليها من تغير وتطور. ومع أن علم البلاغة يلاحظ اختلاف طرق التعبير تبعاً لاختلاف مقتضى الحال، فإن هذه الاختلافات لا تخرج عن الإمكانيات الثابتة للغة العربية. هل يستحدث «التقديم والتأخير» مثلاً بنفس الكثرة في النثر كما يستخدم في الشعر؟ وهل يستخدم في عصرنا هذا بقدر ما كان يستخدم في القرن الثاني أو الثالث؟ وكيف تطور استخدام السجع من العصر الجاهلي حتى القرن العاشر؟ ولماذا هجره الكتاب في العصر الحديث؟ هذه كلها مسائل لا تعرض لها البلاغة، لأنها تناول التقديم والتأخير والسجع وغيرهما منفصلة عن الزمن والبيئة. وعلم الأسلوب، كسائر العلوم اللغوية الحديثة، يدرس الظواهر اللغوية - أعني الجانب الذي يخصه منها - بطريقتين: طريقة أفقية، تصور علاقة هذه الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد، وطريقة رأسية، تمثل تطور كل ظاهرة من هذه الظواهر على مر العصور.^{١٢}

الأهمية.

في ذلك القوانين التي يصل إليها علم البلاغة قوانين مطلقية، لا يحفظ التعبير من عصر إلى عصر، أو بين بيئة وبيئة، أو شخص وشخص، فمن الضروري أن تراعى ذلك، كما تراعى قوانين النحو. حقاً أن القوانين البلاغية تقوم على الاختيار بين عدة تركيب نحوية صحيحة، ولكن هذا الاختيار نفسه محكوم بقوانين، تجعل العدول عن التركيب مناسباً ضيقاً لهذه القوانين خطأ بلاغياً. ولذلك قل البلاغيون عن علم لغوي إنه علم يختار بين الخطأ في أداء المعنى المراد، كما قلوا عن علم بلاغي إنه علم يختار بين التعبير المناسب في ترتيب الألفاظ، أما علم الأسلوب فإنه يدخل في إطار الاختيار ويستعملها أو يتركها، فطبعي ألا يتحدث عن صحة أو خطأ.

ونعبر عن هذا بقولنا إن "علم البلاغة علم معياري، على حين أن علم الأسلوب علم وصفي". ولكن هل يعني هذا أن علم الأسلوب يدخل في دائرة تلك العلوم البحتة، التي لا صلة لها بالذوق؟

هذا غير صحيح. وتعليل عدم صحته راجع إلى طبيعة المادة التي يدرسها علم الأسلوب. فيجب ألا ننسى أن مادة علم الأسلوب هي التأثيرات الوجدانية لظواهر اللغوية ولما نعرف سبيلاً أو ثقل المعرفة تلك التأثيرات الوجدانية من وجدان الدارس نفسه.

وهنا يلجأ لنا شعاع لادينية الذي حسنا أننا تخلصنا منه. إن نظرية الأسلوب ليست نظرية عن فكرة الاختيار، وفكرة الألفاظ، وإنما

يقرر علم الأسلوب أن نمط القول يتأثر بالموقف. ومع أننا نستطيع -
ترجم اصطلاحى «مقتضى الحال» و«الموقف» كليهما «بطروف القول» فإنه
تبقى هناك بعض الفروق في دلالة كل منهما.

تأثير سيادة المنطق

وبلاغيون أسثوا علمهم في ظل سيادة المنطق على التفكير
لعلمي - حتى في الموضوعات الأدبية - وخدمة الخطابة أكثر من خدمة
نفس الشعري. ولذلك فإن أهم عنصر في ظروف القول عندهم هو الحالة
عقلية للمخاطب. وإن كانت المادة الأدبية قد فرضت عليهم، في كثير من
الاحيان، الاهتمام بالحالة الوجدانية للمخاطب والتكلم جميعاً. أما علم
لأسلوب فقد نشأ في هذا العصر الذي دخل فيه علم النفس إلى شتى
مجالات الحياة. وقد عني علماء النفس المحدثون بالجانب الوجداني من
الإنسان أكثر مما عنيوا بالجانب العقلي، ولذلك نجد «الموقف» في علم
الأسلوب أشد تعقيداً من مقتضى الحال؛ فإلى جانب العوامل الخارجية
الكثيرة التي أشرنا إليها فيما سبق، والتي يرجع بعضها إلى القائل وبعضها
لآخر إلى السامع، ويكون بعضها الآخر مشتركاً بينهما، كالنشأ، والجنس،
والسن، والبيئة، والمركز الاجتماعي، هناك العوامل الفردية التي ترجع إلى
القائل وحده، وهي عوامل يرجع بعضها إلى الشخصية أو المزاج، كاخذه
أو الهدوء، والنداعة أو الرزانة، والشواضع أو الغرور، وما بين هذه
الأطراف وغيرها مما لم نذكره، من درجات متفاوتة أو متقاربة. هذا كله إلى
جانب عامل وجداني مهم آخر وهو موقف القائل من مخاطبه في لحظة القول
بالذات.

وما دما نتكلم عن الأسلوب في الأعمال الأدبية بالذات فيجب ألا
ننسى أن العلاقة بين المرسل والمستقبل (المدع والمتلقي) تختلف من فن إلى
فن: فهي في الرواية غيرها في المسرحية، وهي في القصيدة الغنائية غيرها
في كل منها. ولوع العلاقة النفسية في كل حالة أثره في اللغة المستعملة.

تظاهرة على مر العصور. ولا يكفي دراسة الدلالات الوحدانية العامة
لرائدة على الدلالات المباشرة لمختلف التراكيب اللغوية، بل يدرس أيضاً
لصفات الخاصة التي تميز هذه الدلالات الوحدانية في أسلوب مدرسة أدبية
معينة أو في أدبي معين، أو في أسلوب كاتب بالذات، أو عمل أدبي واحد
بعينه.»

وللت يسفي ألا نختتم هذا العرض النظري قبل أن نعرف بمبادئ
الدراسة الأسلوبية في شيء من التفصيل.



عرفنا فيما سبق أن علم الأسلوب يعد بين العلوم اللغوية الحديثة، وأنه وثيق الارتباط بعلم اللغة العام. وعلم اللغة العام يبحث في اللغة بوصفها ظاهرة إنسانية تحكمها قوانين مشتركة بين لغات الأمم على اختلافها. ولعل أهم هذه القوانين التي مرت بها هو أن أي لغة من اللغات تشمل على عدة أشكال أو مستويات للتعبير. ولغة العلم تختلف عن لغة الأدب، وهما تختلفان عن لغة الحديث اليومي، وتختلف كل نوع من هذه الأنواع أقسام: فلغة العلوم الرياضية تختلف عن لغة العلوم الطبية، ولغة الشعر تختلف عن لغة النثر، ولغة الحديث التلغوي تختلف عن لغة الحديث لعادي، وهلم جرا.

على أن علم الأسلوب لا يمكن أن يعتمد على هذه القوانين الكلية فقط، فلكل لغة - وإن خضعت هذه القوانين - نظامها الخاص الذي نسميه بحو هذه اللغة، ومعجمها الخاص الذي نسميه متناً. وإذا كان هذا المعجم وذاك النظام يتنوعان إلى أشكال أو مستويات متعددة طبقاً لقوانين العامة التي تحدثنا عنها، فإن التنوع لا يخرج عن أصول هذه اللغة في نحوها ومفرداتها. ومن ثم فإن علم الأسلوب مرتبط أيضاً بمدى اللغة ونحوها. فليس الأسلوب علمه أن يرجع كتب لغة والنحو يعرف نوع التصرف في النص الذي أمامه.

إلى الالتفات إلى التأثيرات الوجدانية للألفاظ والعبارات. ومن هنا ارتبط علم الأسلوب بالأدب. لما تتميز به اللغة الأدبية بآلات من تأثير وحادي وضح. ودراسة الأعمال الأدبية هي ما يشغل به النقد الأدبي.

فدرست لأسلوبية نفعين مساحية واسعة تمتد من الخواص العنصرية العامة التي قد تشمل عدة لغات، إلى الخواص العنصرية الخاصة بعدة بلدات، إلى تتجبل لأذن لغتين معينين أو وحدة أعمال من حسن واحد. ولكن هذه المساحة واسعة جداً. فنحن نختص علم الأسلوب بالتأثيرات الوجدانية (إبداعية) لتطوهر اللغوية التي تخرج عن المحيط العادي.

والعريب بعض الأمثلة التي توصلح أنواع الدراسات الأسلوبية في مجال اللغة الأدبية.

١ - النوع الأول. الدراسة الأسلوبية لتقويم اللغوية العامة (ويمكننا أن نسمي هذه الدراسات علم الأسلوب المقارن):

ثمة ظاهرة تميز الشعر عن البثر في جميع لغات العالم. وهي أن لغة الشعر موقعة، أي أن فيها نوعاً من الموسيقى. وهذا كان القدماء يتغنون بالشعر، ونعرف مثلاً أن الأعشى سمي صانعاً العرب لأنه كان يتغنى شعره. كما نقرأ في كتب الأدب القديمة حين يرد نص شعري: «وأشده»، وإلقاء شعره كان إنشاداً، لأن الشعر بطبيعته قريب من الغناء.

يسحث علم لغة لغة في اختصاص التي يستمد منها الشعر موسيقاه، فيلاحظ أن ثمة لغات تعتمد في بناء كلماتها على اختلاف المقاطع في الطول؛ والمقاطع هي أصغر الأجزاء التي تنحل إليها الكلمات عند النطق، وكل مقطع يتكون من حرف صامت (كالباء والياء والجيم الخ). وحركة طويلة أو قصيرة (وهي الألف والواو والياء والفتحة والضمّة

والكسرة في العربية). وواضح من تقسيم الحركات العربية إلى طويلة وقصيرة أن الشعر العربي لا بد أن يستمد موسيقاه من اختلاف طول المقاطع. فهو يأتي بالمقاطع الطويلة والقصيرة متعاقبة على نُظْم معينة، يسمى كل نظام منها بحراً. ولكن ثمة لغات أخرى لا تبرز فيها ظاهرة اختلاف المقاطع في الطول، بل تبرز ظاهرة اختلاف درجات الشدة في نطق المقاطع. ومن هذه اللغات اللغة الإنجليزية، ويمكنك أن تلاحظ ذلك إذا استمعت جيداً إلى شخص إنجليزي في كلامه العادي. ففي هذه اللغات يضطر الشعر إلى أن يقيم موسيقاه على تعاقب المقاطع الشديدة والمقاطع الرخوة.

ويلاحظ علم اللغة العام أيضاً أن بعض اللغات (وفي مقدمتها العربية والفرنسية) تلتزم انتافية (أي اتفاق أواخر الأبيات في نوع الحروف) وبعضها الآخر يراعي ذلك في بعض أنواع الشعر دون بعض، أو يهمل الانتافية جملة.

هذه هي بعض الظواهر التي يسجلها علم اللغة العام حين يعرض لبحث لغة الشعر، فيربطها بظاهرتين لغويتين هامتين وهما ظاهرة «الشدة» وظاهرة «الطول» في نطق المقاطع، ويقسم اللغات إلى فئات بحسب لظواهر التي يجدها أكثر بروزاً في موسيقاها الشعرية.

أما النقد الأدبي فينظر إلى الإيقاع باعتباره عنصراً أساسياً في الفنون كلها، ويعرفه بأنه الحركة المنتظمة في الزمن، ويربطه بالتكرار، ويرجعه إلى عاملين: أحدهما جسمي (أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم) كحركة القلب، فهذه حركة منتظمة تتألف من انبساط وانقباض متعاقبين؛ والعامل الثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل. وليس هذا العامل منفصلاً عن سابقه. إن نفس العامل خطبة أكثر إنتاجاً من أن يدرس منفصلاً كحركة جسم. وأنت تتحدث في العمل على حصوله، إن كان العمل

والصيادين. هناك إذن علاقة ثلاثية بين الإيقاعات الفنية وإيقاعات العمل والإيقاعات الجسمية، وكأن إيقاع الأعية يساعد على تنظيم ضربات القلب وحركات اليدين والرجلين بحيث تؤدي الوظيفة المطلوبة منها. ولكن هذه الأشكال الأولية من الإيقاع وإن ساعدتنا على تبين أصله في اللغة الفنية لا ينبغي أن تنسينا أن ثمة اختلافاً كبيراً في درجة التعقيد من أغنية العمل المنسّطة أو أغنية المهد المهدّثة إلى قطعة من الشعر أو قطعة من النثر الفني. فنحن نلاحظ أن المعاني لا تكاد تكون لها قيمة — أو ليست لها قيمة على الإطلاق — في تلك الأشكال الأولية من التعبير الشعري، فاللغة هنا لا تستخدم إلا من أجل قيمتها الصوتية الإيقاعية. وهذا بعكس الأشكال العليا من التعبير اللغوي. ومن ثم يهتم النقد بدراسة العلاقة بين الإيقاع والمعنى. فهل يأتى توجد مناسبة بين الأوزان الشعرية المختلفة من ناحية، وأغراض الشعر ومعانيه من ناحية أخرى؟ هل لبحر «الكامل» التام مثلاً طبيعة خاصة تجعله يدل على معاني أو أغراض أو انفعالات معينة، بغض النظر عن الكلمات التي يمكن أن تصاغ في ذلك الوزن أفكاراً؟ هذه واحدة من مشكلات «الإيقاع» التي يعنى بها النقاد.

وهنا يأتي دور علم الأسلوب في استخدام مفاهيم علم اللغة العام لمعرفة الخصائص الجمالية التي يتصف بها الإيقاع الشعري مقارناً بالنثر من ناحية، وبالموسيقى من ناحية أخرى؛ والموازنة بين الطرق التي تتبعها أشعار الأمم المختلفة في تحقيق عنصر الإيقاع، ومدى الحرية التي تبيحها كل طريقة للشاعر كي ينوع تأثيراته الموسيقية.

وقد كتب الشيء الكثير في الثلاثين سنة الأخيرة عما سمي «بالشعر الحر»، واحتدم النقاش حول قيمته، نظراً لتحرره من التزام التقافية الواحدة والطول الواحد للأبيات. واتهم أصحابه بأنهم يقلدون بعض الحركات الأجنبية تقليداً أعمى، وأنهم يهدمون موسيقية الشعر العربي، وذهب آخرون — على العكس — إلى أنه يسير بهذه الموسيقية نحو التطور

من يتفكر في روح النعماء، ويحل محل الإنتاج الترتيب للشعر العربي
 ما قد يفتقر إلى نور، ولكن يقطع هذا الفاصل كما يبدو عبداً عن
 نفسه للعبودية العنيفة. ولذلك لا نعد من الدراسات الأساسية

وإذا كانت الموسيقى ظاهرة مشتركة بين أشعار اللغات المختلفة،
 مع نوع صور هذه الموسيقى، فثمة ظاهرة أخرى تتممها ولا تكاد تفصل
 عنها، كما يقول وارنر مستشهداً بقول للمؤلف المعاصر «ماتس إيسنمان»
 «مهماً بل أن ندرج قد أوسع هذا المصوغ بياناً في كتابه «سيرة أدبية»
 حيث هي ظاهرة التعبير بالتصور. فهي — مثل ظاهرة الإيقاع — شديدة
 الانتماء بالناحية الوجدانية في الأساس. على أن ظاهرة «التعبير بالتصور»
 ليست مقصورة على الشعر، بل هي تشمل الشعر والنثر، وحتى لغة
 الكلام العادية. يقول الطفل لأبيه مثلاً «أنا أحبك قد الدنيا»، فهو يجسم
 عاطفته في أكبر صورة يصل إليها خياله. ويقول عمر بن أبي ربيعة:

ثم قالوا: تحبها؟ قلت بهرا عدد الرمل والحصى والتراب

وعلم اللغة العام ينظر إلى العلاقات المجازية — التي تقوم عليها
 هذه — على أنها إحدى الطرق الرئيسية للتمثيل اللغوي. فحين نصف لوناً
 «زاهياً» أو «معتماً»، وشكلاً «مديحاً» أو «كروياً»، ونصف الرأي الذي يهي خلافاً
 «طامعاً» و«حاسماً»، ونعكسه الرأي «المتوردة» و«المديدة»، وكل هذه
 كلمات أخذت من صور محسوسة، واستعملت لصور محسوسة أخرى
 أو لغيرها مجردة. وتستعمل اللغة المحازية حتى في لغة العلم، فهناك
 «التهريرات لعنوية» و«الديدان الشريطية»، بل هناك الذرة وهي في
 الأصل النملة الصغيرة.

والبلاغة تبحث التعبير بالصور في أبواب التشبيه والاستعارة والكناية؛ وهي أبواب مشتركة بين بلاغات الأمم المختلفة. ولكن الملاحظ أن علوم البلاغة القديمة - سواء عند اليونان والعرب - تنظر إلى الصورة نظرة منطقية، فالتشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، والاستعارة هي نقل الكلمة من معناها الأصلي إلى معنى آخر لمشابهة بينهما، والكنابة هي الدلالة على الشيء بلازم من لوازمه. فالمشاركة والنقل واللزوم مفاهيم منطقية لا تساعد كثيراً على فهم حقيقة ما يجري في الصورة الأدبية. ولذلك فإن نقاد الأدب يفضلون استخدام الاصطلاح العام - «الصورة» - للدلالة على تلك الخاصية التي تميز اللغة الأدبية إلى جانب الخاصية الموسيقية، ويلاحظون أن الصورة الأدبية تؤدي وظيفتين: تقريب المعنوي من المحسوس، والجمع بين معنيين متباعدين. ولكنهم - على عكس البلاغيين في مصطلحاتهم - يتوسعون في معنى الصورة توسعاً شديداً، ويختلفون - تبعاً لذلك - في استخدامها لتحليل الأعمال الأدبية. فبعضهم - مثل «فرانك كرمود» في كتابه «الصورة الرومنسية» يوسع مدلولها بحيث تشمل العمل الأدبي بجميع أبعاده، وكأن الصورة عنده هي نوع من تصور الوجود، أو كأنها تساوي ما يسميه بعض النقاد «الرؤية» أو عالم الكاتب أو الشاعر. وفي مقابل ذلك نجد نقاداً آخرين يكادون يحصرون الصورة في الاستعارة والتشبيه أو يضيفون إليهما الأوصاف. ومن هؤلاء الشاعر الانجليزي الناقد «سيل داي لويس» في كتابه «الصورة الشعرية». ولذلك وجد علماء الأسلوب مجال البحث واسعاً حول هذا المصطلح. والأعمال التي تمكن الإشارة إليها في هذا الصدد أكثر من أن تحصى. ولكننا نكتفي بالإشارة إلى عمليتين اثنتين: أولهما «فلسفة البيان» للناقد الإنجليزي «أ.أ. رتشاردز» (وهو يعد من رواد علم الأسلوب ولا سيما في كتابه هذا). ومجمل نظريته - شيء من التصرف - أن الصورة الأدبية على اختلاف أشكالها أشبه بمركب كيميائي يفقد فيه الطرفان صفاتها الأصلية ويستحيلان معاً إلى شيء جديد، أي أنها نوع من النشاط

التركيب للذهن، يختلف عن النشاط التحليلي الذي يعتمد عليه التفكير العلمي. ونستطيع أن نمثل لذلك بأبيات امرئ القيس المشهورة:

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما نمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكل كل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح وما الإصباح منك بأمثل

فتشبه الليل بموج البحر يجعله ليلاً من نوع خاص، ليلاً يغمر المرء إذا هو كالغريق، ليلاً تمر ساعاته متشابهة حتى ليلدو وكأنه لا نهاية له. وموج البحر - وهو المشبه به - ليس موجاً عادياً كذلك، بل هو حالة خاصة من الموج: موج حالك السواد، يحيط بالإنسان من كل جانب، فلا يعرف كيف يهتدي فيه. ولولا أن الصورة التي نشأت من التشبيه أصبحت معنى مركباً من معنى «الليل» و«معنى موج البحر» لما ساغ لامرئ القيس أن يضيف إليها صورة الساتر المسدلة، ليوحي إلى الذهن بمعنى جديد وهو معنى الافراد والوحشة. ونستطيع أن نقول مثل ذلك عن البيت الثاني.

والكتاب الثاني هو «نحو الاستعارة» لـ «كريستين بروك روز»، وهو يستعرض النظريات البلاغية السابقة التي عابجت الاستعارة من ناحية العلاقة المعنوية بين طرفيها (وتعريف الكتاب للاستعارة ينطبق على الصورة اللفظية عموماً) ويقترح - بدلاً من ذلك - أن يُنظر إليها من جهة التركيب النحوي. وتبغني الإشارة إلى أن إمام البلاغيين العرب، عبد القاهر الخوارزمي، قد تنبه إلى هذه الفكرة حين حاول أن يخضع بلاغة الاستعارة لما سمّه «نظم» (أي الترتيب النحوي) ولكنه لم يتبع الفكرة في جميع تفصيلاتها.

أقسام القول الدلالي

وقد وجدنا في دراستنا التطبيقية (القسم الثاني من هذا الكتاب) أن فكرة «الصورة الأدبية» تغنى كثيراً إذا ربطت بفكرة «القول الدلالي» التي نتحدث عنها علماء الدلالة أو «السيمانتيقا» من العلوم اللغوية. ومؤداها

ن هذه التقطعات معقدة تنتمي لعلامات محددة من حيث
مجموعة دلل على رمز ومجموعة دلل على اللون وثالثة عن القطعة
والشعرية وهذه حرة (وطبيعي أن الكلمة لوحدة يمكن أن تنتمي إلى
أكثر من حقل دلالي واحد). والحقل الدلالي يدخل في تكوين العالم
الخاص للقطعة الأدبية، وقد يكون كله أو بعضه تصويرياً، ولكن الصورة
هنا لا تعمل منفرداً ولا تكاد تتميز - في بعض الأحيان - عن
سائر مددات القطعة. وبناء على ذلك فكل وصف شعري غير بالغ في
لتصوير فالشاعر إذا وصف رجلاً أنه برقاً البشعة بالرهبة فهو يصور معنى
الرهبة، وإذا وصف روضة زاهية معطراً فهو يصور معنى البهجة وكثيراً
ما تلج صورة واحدة على خيال الشاعر فيدور حولها، دون أن يجعلها
تشبيهاً أو استعارة، ولكنه ربما جعلها عنواناً لديوانه، كديوان «أغاني
الكوخ» لمحمود حسن إسماعيل، أو «وراء الغمام» لأبراهيم ناجي،
أو «أحلام الفارس القديم» لصلاح عبد الصبور.

٢٠ - النوع الثاني من الدراسات الأسلوبية هو تلك التي تتناول لغة
يعينها - والعالم اللفظي - الفرنسي «حيث لا يميز هذا النوع عن سابقه»
ويطلق عليهما معاً اسم علم الأسلوب الوصفي^(١) ولعل سبب ذلك أن
هذا العلم الوصفي نشأ فرنسياً. فلم يشعر القاصون عليه بحاجة إلى
دراسة نماذج للإيقاع أو الصورة الأدبية أو غيرها، مما بعد منه عالمة
للتعبير الأدبي، في غير اللغة الفرنسية. ولكن علماء الأدب المقارن عندهم
اهتموا بتل هذه النماذج. أما الدراسات العربية في علم الأسلوب فيجب
أن تعنى عناية خاصة بالتمييز بين علم الأسلوب المقارن وعلم الأسلوب
الوصفي. لمكان الترجمة في ثقافتنا المعاصرة، والحاجة إلى التمييز بين
ما يمكن نقله من لغة إلى لغة، وما لا يمكن فيه ذلك.

يقول العالم اللغوي الأميركي «إدورد ساير» إن لكل لغة عبقرية خاصة لا يستطيع أي كاتب أن يعبر عنها كاملة. وأبرز ما تظهر فيه هذه العبقرية تركيب الجملة. وقد كان عبدالقاهر الجرجاني، واضع علم المعاني، يسمي هذا العلم «معاني النحو» لأنه يقوم على معرفة الفروق المعنوية الدقيقة بين التراكيب النحوية. فالنحوي لا يفرق - مثلاً - بين «زيد قائم» و«زيد قام» و«قام زيد» إلا بأن الأخير في الجملة الأولى مفرد مرفوع، وفي الثانية جملة فعلية مكوّنة من فعل ماضٍ مبني على الفتح وضمير مستتر فيه، أما الثالثة فهي جملة فعلية مكوّنة من فعل وفاعل. أي أن اهتمام النحوي منصب على الإعراب، أما صاحب علم المعاني فإنه يبحث في الفروق الدقيقة بين معاني هذه التراكيب، ليعرف القائل متى يستخدم واحداً منها دون الآخرين.

ومعروف أن علم المعاني يكون الركن الأكبر والأهم من علم البلاغة، ولعل العرب كانوا من أسبق الأمم إلى هذا البحث الدقيق في دلالات التراكيب في لغتهم، على الرغم مما لاحظناه في الفصل السابق من تأثيرهم الشديد بالمنطق في حصر موضوعات العلم وفي معالجتهم لكل موضوع. هذا مع إهمالهم جانب التركيب الصوتي للغة العربية إهمالاً يكاد يكون تاماً.

ولذلك فإن دراسة «علم الأسلوب العربي» لا تزال بحاجة إلى جهود كثيرة. فالفهم التعبيرية والجمالية لأصوات اللغة العربية لم تدرس بعد. وقد تكفل علم الصرف بجواب واحد من النية الصوتية للغة العربية وهو «أوزان الكلمات»، ولكننا بحاجة إلى علم الأسلوب ليدرس العوامل «الوحدانية» التي تدعو القائل إلى اختيار صيغة صرفية دون أخرى: هل يدل هذا الاختيار على شيء من الاختلاف في «جو» المعنى؟ عند الصرفيين مثلاً «ثبة» و«فتيان» كليهما صيغة جمع كثرة لـ «فتى»، أي أن الصرف لا يفرق بينهما أي نوع من التفريق من حيث المعنى. ولكن هل هما كذلك

ولا شك أن الأسلوب الأول أكثر استعمالاً ولكن هل يعدل نقائل عنه إلى الثاني لأن في هذا دعاءً من الطرافة فحسب، ويمكنك أن تقول: ولكن ثبت كالحذر أو ثبت سجّل، أو كنهه حسن، وبين شدة اختلاف بين التعريف والتكثير؟

في هذه حكمة عجيبة فمما نال البحث به أكثر من مرة وقد تناول
 في ذلك من التخصيص ما يصح عني القول في حذف واستدراك السامع في
 الحذف وتثبت مع ذلك هو صيررت فبعضه نستعمل في الموضع
 في ذلك ما يصح القول في الحذف، فمما نال البحث به أكثر من تبيين
 في السبغ الأول، ومما نال من تبيين في تبيين الثاني، ومما نال من تبيين
 في السبغ الثاني أن ذلك يخص الأسلوب من لونه، والخص في الطولية
 في هذا وحده، فمما نال البحث في السبغ الثاني، الذي ينفذ فيه رأس الخدمة
 في السبغ الثالث (السبغ الرابع) ما صدقنا (الشيخ) ثم يأتي الإختيار في
 السبغ الخامس (السبغ السادس) كما في هذه النقطة من كتاب لعنه عبقرية
 الصديق، وهي تتألف من جملتين طويلتين:

«فمما يكن حب نبي أو بكر حب الرجل يخزي به من
 يخبه ويغلس له ويولي له الخميل من ذات نفسه وماله ثم
 لا يريد، ولكنه كان كذلك حب رجل من يستحق منه الحب
 خصيسته وكثيرته واقتداره على معونته فيما تحرد له من عمل
 عظيم لا يضطلع به كل معين».

ومما نال البحث المتصاعد، الذي ينفذ جراً من حراء الخدمة (ولا سيما
 في السبغ السابع) ويستقي أسامها إلى النهاية كما في هذه الخدمة
 وحين نتساءل عن هذه المعصرة التي يشعر بها حين
 نقرأ آثاري اليوم، والتي نعتقد أن الأجيال القادمة ستشعر بها
 أيضاً، مما سرها وفي أي شيء تكمن، فلن نلجأ في أي من
 فنون الأدب التي مارسها المازني مدة تقرب من أربعين عاماً.

ولعلك تلاحظ أيضاً أن ختام الجملة لم ينته بالقارىء إلى نتيجة يستريح إليها. فقد جاء هذا الختام منفيًا، وبقي القارىء متوقعًا لإثبات. وكثيراً ما يكون هذا الأسلوب المتصاعد وسيلة لشحذ انتباه القارىء وإثارة تساؤله.

وليس هذا إلا مثلاً صغيراً لما يستطيع علم الأسلوب أن يقوم به في دراسة بناء الجملة العربية، إن في النثر وإن في الشعر.

ولعل المدرسة الفرنسية هي أهم مدارس علم الأسلوب التي استوفت هذا الجانب من الدراسة، أي دراسة الخصائص الأسلوبية للغة القومية. فلدى الفرنسيين عدة كتب جامعة لأصول «علم الأسلوب الفرنسي»، تبدأ بدراسة الكلمة، من الناحيتين الصوتية والمعنوية وتنتهي بدراسة أنواع الجمل وإيقاع العبارة. والرعييل الأول من علماء الأسلوب الفرنسيين يعدون هذه الدراسة الخدف النهائي لعلم الأسلوب، ويرون أن الدراسات الجزئية، وهي النوع الثالث من الأنواع التي نذكرها في هذا الفصل، ليست إلا طرقاً للوصول إلى هذا الخدف النهائي.

٣ - الدراسات الأسلوبية التكوينية أو الفردية: معظم الدراسات التي من هذا النوع تتناول تحليل لغة كاتب أو شاعر معين. ومنها ما يتناول لغة مدرسة أدبية واحدة، أو عصر أدبي واحد، أو فن أدبي واحد. والغالب ألا يدرس الباحث أسلوب الكاتب أو الشاعر من جميع نواحيه أو في جميع أعماله، بل يتناول كتاباً واحداً من كتبه، أو ظاهرة واحدة في أسلوبه. وقد تبدو هذه الظاهرة جزئية جداً كاستعمال أداة التعريف أو استعمال بعض الظروف، ولكن الدارس يجد لها قيمة تعبيرية خاصة يمكن أن تلقي الضوء على العمل كله. ولذلك فإن كثيراً من هذه الأبحاث تكون على شكل مقالات. وكذلك الأمر بالنسبة إلى لغة بعض أو مدرسة أو فن أدبي. وإن كان لا تعد الدراسات التكوينية عن لغة بعض الكتب أو بعض أو العصور أو الفنون الأدبية

ويتميز هذا النوع من الدراسات الأسلوبية عن سابقه بأنه يركز على تحليل «الوظيفة» التي تقوم بها الظاهرة الأسلوبية بالنسبة إلى الكتاب أو الكاتب أو العصر أو الفن، في حين أن الدراسة الوصفية تحدد الظاهرة الأسلوبية وتسرد إمكاناتها التعبيرية فحسب. ولذلك فإن الدراسة التكوينية أو الفردية تعد لوناً من ألوان النقد التطبيقي، وسميها جيرو «النقد الأسلوبى» ويحدد مهمة هذا النقد بتقييم الطريقة التي استخدم بها الكاتب الموارد الأسلوبية في اللغة. ويمثل للنوعين بمثال طريف مأخوذ من طرق الاتصال (والأسلوب لا يخرج عن كونه طريقة للاتصال بين مستعمل للغة ومتلقيها). فإذا فرضنا أن ثمة طرقاً ثلاثة تصل بين قرية ما ومدينة ما، ففي إمكاننا أن نقدم وصفاً محايداً لكل واحد من هذه الطرق: سعته، طوله، استواؤه، اتجاهه إلخ. وبذلك نضع أمام من يريد الانتقال من القرية إلى المدينة المعلومات الكافية لاختيار الطريق الأنسب له. هذا مثل الدراسة الوصفية للأسلوب.

ولكن من الممكن أن ننظر إلى هذه الطرق من وجهة نظر من يستعملونها:

إما من وجهة نظر مجتمع القرية، فنعرف تاريخ العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بين القرية والمدينة، وكيف أدت طبيعة تلك العلاقات إلى وجود تلك الطرق الثلاثة، ووظيفة كل منها بالنسبة إلى هذه العلاقات - فهذا مثل الدراسة الأسلوبية التكوينية التي تبحث في تعبير اللغة عن الأمة؛

وإما من وجهة نظر فئة معينة من أهل القرية لها مصالحها الخاصة وظروفها الخاصة (فلاحين أو عمال أو تجار إلخ) - فهذا مثل الدراسة الأسلوبية التكوينية لنوع خاص من اللغة المشتركة؛

وإما من وجهة نظر فرد معين: ففلان من الناس مثلاً لا يسلك

طريق اللغة أبداً لأن أمه كانت تخوفه بالذئب وهو طفل - فهذا مثل الدراسة التكوينية للغة كاتب ما، وتكون تتبع عاداته اللغوية الخاصة:

وإما من وجهة نظر فرد معين في حالة معينة: لماذا لم يسلك صاحبنا القروي فلان في يوم عطلة هذا الطريق الرياعي الرئيسي بل تحوّل عنه عند منعطف معين؟ ليعرج على صديق، أو لأن الطريق كان موحلاً من تأثير المطر، وهو مريض بداء المفاصل، وحداؤه محزق، ولم يتمكن من إصلاحه قبل يوم العطلة لأن...

فهذا مثل الدراسة الأسلوبية التكوينية لعمل أدبي معين.

وهذه الحالة الأخيرة مليئة بالتفاصيل كما نرى؛ ولذلك يقرر جيرو أنها تفلت من قيود التعريف والإحصاء، ويضمه إلى ذلك الرعيل من اللغويين الذين يلقون بهذا النوع من الدراسة الأسلوبية إلى القدر، ناعثاً إياه بالذاتية^(١).

على أنه يعود فيعترف بأن فصل علم الأسلوب الوصفي أو الموضوعي عن النقد الأسلوبي التطبيقي مستحيل في الواقع. وهذه حقيقة يتحاملها معظم علماء الأسلوب اللغويين الذين يتمسكون بفلسفة الوضعية ويحكمونها في منهجهم العلمي، ولا يعترفون بالأمر واقع المحسوس، وهو هنا اللغة باعتبارها حقيقة اجتماعية مستقلة عن وعي الأفراد. وقد سبق لنا أن ناقشنا هذا الموقف وأثبتنا عقمه. ونحن إذ نعتمد تقسيم جيرو للدراسات الأسلوبية إلى وصفية وتكوينية، مع اعترافه باستحالة الفصل بينهما، نرى في هذا الصنيع منه تراجعاً عن الموقف الوضعي المتطرف، الذي يصرّ على ترك التحليل الأسلوبي للنصوص الأدبية بين أيدي النقاد، على أنه نوع من العبث «الذاتي» البعيد عن روح العلم.

(١) م. ن، ص ٦٧-٧٠.

ونحن لا نرى استحالة الفصل بين الدراسة الوصفية والدراسة التكوينية وحسب، بل نرى أنهما لا يمكن أن تقوم بدون الأخرى. أما أن نرى دراسة تكوينية لا بد لها من الاعتماد على مفاهيم أساسية مستمدة من دراسة أسلوبية وليس على خلاف، إذ كيف ندرس أسلوب كتب من سبب هذا أن لا يمكن لدراسة مفاهيمها عن تطوُّرها الدعوى التي نريد أن ندرسها؟ مفاهيم عن الإيقاع إذا أردنا أن ندرس الإيقاع عنده، أو عن الصورة، أو الصيغ، أو ساء الحملة، إذا أردنا أن ندرس أحد هذه الميوسات؟ ولكن الوصفيين قد لا يسلمون لنا الشطر الثاني من الدعوى. ويسوون الدراسات الوصفية لا تستغني عن الدراسات التكوينية حتى يتيسر هذا الوصول إلى أحكام عامة. وذلك لأنهم يرون إمكان الاكتفاء بنصوص غير أدبية لمعرفة الخصائص التعبيرية في لغة ما — بل يفضلون ذلك. ونحن نرى — على العكس — أن مثل هذه الأحكام لا بد أن تكون ناقصة لحرمانها من مادة غنية مبسورة (كما لاحظ كرسو).

وأهم من هذا، بالنسبة إلى الدراسات الأدبية، أن نقرر أن هناك درجات من التعميم، أو درجات من الوصفية. وكلها تعتمد، في النهاية، على تحليل النصوص المفردة، أكثر مما تعتمد النصوص المفردة عليها. ونقصد بدرجات التعميم تعيين الخصائص الأسلوبية لفن أدبي ما، أو مدرسة أدبية معينة، أو لعصر أدبي بأكمله. فمن المجازفة إعطاء شيء من هذه التعميمات إلا بعد دراسة أسلوبية دقيقة لعدد كافٍ من النصوص. وعندما نصل إلى درجة من التعميم، سيكون علينا أن ندعم الحقائق المستقاة من النصوص بحقائق خارجية ذات صلة بالحكم العام، كما أوضحنا في حديثنا عن العلاقة بين علم الأسلوب وكل من النقد الأدبي وتاريخ الأدب.

على أن التعميمات التي أشرنا إليها ليست هي الغرض النهائي من دراسة النصوص المفردة دراسة أسلوبية. إنها — من وجهة نظر الناقد

الأسلوبى - إحدى ثمرات هذه الدراسة فحسب. ذلك بأن الدراسة المفردة تظل قيمة في ذاتها. وهذا وضع لا بد من قوله في الدراسات الأدبية، لأن أحداً لا يجادل في أن الأدب ليس - في نهاية الأمر - تيارات ولا مدارس ولا فنوناً، ولكنه أعمال مفردة كل منها له تأثير خاص في نفوسنا، وهذا هو مبرر وجوده.

أما أن تُنعت دراسة كهذه بأنها ذاتية أو انطباعية، فزعم تعرضنا له في مواضع سابقة، ونعالجه بتفصيل أكبر في الفصل التالي، حتى نقبل على الدراسة التطبيقية عالمين بما نأخذ وما ندع.



[illegible]

هذا التجميع الذي يقوم به في ذهننا أو على الورق، كما نجمع كلمات أي حصة، دون أن نعي، لنصل إلى معناها «الموضوعي» الذي يتفق عليه الناس جميعاً، هذا التجميع للشيء «لاختيارات» و«لانحرافات» المنتشرة في تيار التقصيدة، ثم تثفيف بين ما تشبه بها، والتمثلة بين ما تصاد، كتبت بأبعد سمع «اللاتية» خمس برعهم هذا التجميع كما رحل ونعلم أن هذه موضوعية ما كنت لتحقيق لولا سطر في هذه التقصيدة على أنها «موضوع» يستحق اهتمامنا بذاته.

لست هذه مقصود، كما قلت في المقدمة، هي مادة منه انتقالي
من دراسة الأسلوبية في جامعة أريحا، لمدة سنوات متعاقبة
والأرجو أن يكون لها أثر تستخدم هذا المعرج بعد الآن أما كنت

القسم الثاني

دراسة تطبيقية

في قصائد مختارة من الشعر الوجداني الحديث

إبراهيم ناجي

قلت للبحر إذا وقفت مساء
وجعلت النسيم زاداً لروحي
لكأن الأضواء مختلفات
مرّ بي عطرها فأسكر نفسي
شدةً - تنل - صبح القلب سب
إنما يفهم الشبيه شبيهاً
أنت باقٍ، ونحن حربٌ الليالي
أنت عاتٍ، ونحن كالزبد الذا
وعجيب إليك يعمت وجهي
أنعي عندك الناسي وما تم
كل يوم تساؤل... ليت شعري
ما تقول الأمواج؟ ما ألم الشمس
تركنا وخلفت ليل شك
وكان القضاء يسخر مني
ويح دمعي، ويوح ذلة نفسي!

كم أطلت الوقوف والإصغاء^(١)
وشربت الظلال والأضواء
جعلت منك روضة غناء
وسرى في جوانحي كيف شاء
مثل ما كان أو أشدّ عناء
أيها البحر! نحن لنا سواء
مزقنا وصيرتنا هباء
هب يعلو حيناً ويمضي جفاء
إذ ستمت الحياة والأحياء
لك ردأً ولا تجيب نداء
من يُنبئ فيُخبرُ الإنباء
فولت حزيناً صفراء؟
أبدى والظلمة الخرساء
حين أبكي وما عرفت البكاء
لم تدع لي أحداثه كبرياء

(١) في نسخة أخرى: كم أطلت الوقوف والإصغاء

العنوان. هو أول مدخل القارئ من معنى الأدبي نحو لإشعار
 الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب. والعنوان يمثل مع الشاعر
 أو الكاتب تلك هو معمول معناه. لأن، كما ينكر المؤلف في تسمية
 ضلعها في هو حين لا يظهر إلى الوجود بعد. هو نفسه في الموضع
 علم. يعرف هذا هو هو الحديث. ويعبر عن مشابهة بين هذا
 ما تكون هذه الشاعر عامصة مختصة. لكنه يعبر أن يشهد. وفي هذه
 المحولة يمكن أن يغير العنوان أكثر من مرة. ولكن المرحح أن العمل الأدبي
 عندما يأخذ صورته النهائية، عندما تجري السطور من قلم الكاتب أو تشار
 الأبيات من خيال الشاعر، يكون العنوان قد استقر. ومعنى ذلك أن
 العو - هو صلة عضوية بالقصيدة أو العمل الأدبي عموماً. وإذا كنا قد
 وصند. في صدر هذه الكلمة وصفاً لا يعدو تقرير الواقع بأنه الإشارة
 الأولى التي يرسلها المبدع إلى قارئه، فإننا نستطيع أن نصنفه لأن، نوع من
 المجاز الغريب، بأنه النداء الذي يبعث العمل الأدبي إلى مبدئه. ونعني
 بالوصفين أنه الرابطة الأولى - وقد نرى الأحياء أيضاً، أنه آخر مدخل
 من العمل الأدبي في معظم الأحيان - أن الكاتب والعمل الأدبي
 والقارئ.

وللشعراء والكاتب - بعد ذلك - في استخدام العيون حيل
 طريقة. فربما اعتمد الشاعر على العنوان في تحديد مفتاح النعم الذي سيخفي
 عليه قصيدته، كما فعل ملتون عندما اختار عنواناً كلاسيكياً لقصيدة أراد أن يرفيها
 صديقاً له شاباً مات غريباً، فقد أدار القصيدة كلها على
 صورة مستمدة من الأساطير اليونانية، كأنها ليرتفع عن المظاهر المندلة
 للمعجزة في حادث كهذا إلى أفق من الخلال والكمال. إنه الضد تماماً لما
 يحب الشاعر الحديث أن يصنع في رب الرثاء (صلاح عبد الصبور مثلاً في
 - رثاء -) وربما دل الشاعر على الغالب التي الذي يريد أن يصوغ فيه
 قصيدته. مع صيرت من المفارقة في استدارة هذا الغالب لموضوع ما يكن من
 المثالي أن يصنع فيه. كما فعل شلي في قصيدته المشهورة للربيع العربية.

يبدو، معبراً، بالحدث منسوبة إلى الجوع كسب، بل هو في الواقع ما يشهد
 خضوع من معنى الكون والفساد. وقد استندت إلى الوقت، فلهذا إن
 انقضاء تلك حوصلة ساعة الغروب. وهي ساعة تصير من
 الشمس وضوء النهار، والآن يرى الإنسان في ساعة الغروب ذلك على
 سهل، ولعلك لاحظت من ذلك وحال سيرك من البشر أنك إذا صادفتك
 ساعة الغروب وأنت في قرية أو على شاطئ، بحر تركت ما أنت فيه ورحلت
 تأمل الشمس وهي تسرع نحو الأفق وقد اصططبت بحمرة مصفرة لم تكن
 لها منذ لحظات، ثم تغيب تاركة وراءها حمرة الشفق الممتدة، التي لا يلبث
 أن يغشاها الظلام. إنها ساعة الانقلاب اليومي التي يبدو أن الإنسان
 لا يزال خاضعاً لتأثيرها منذ نسج خوفاً أساطيره الأولى، كما نسج مجموعة
 أخرى من الأساطير حول انقلاب الفصول من شتاء قارس البرد تنجح له
 الطبيعة في باطن الأرض إلى ربيع تنطلق فيه مزهوة عما تحمل من زهر
 وثمر.

ولعل مرة هذه الأحاسيس العميقة المبهمة التي عبر عنها الإنسان
 القديم في أساطيره، والتي لا تزال تخالج إنسان العصر الحديث حين يخلو
 إلى مظاهر الطبيعة، هو ما للشعور بالتغير من سلة بوجود الإنسان نفسه
 على الأرض، هذه الصلة التي عبر عنها شاعرنا القديم بقوله:

منع البقاء تقلب الشمس وطلوعها من حيث لا تسمي
 وطلوعها حمراء قانية وغروبها صفراء كالورس

ولكن التغير ليس نذيراً بالبقاء فقط، بل هو جزء من فطرة الإنسان،
 ولذلك تراه يطلبه ويسعى إليه دائماً، ولا يصبر على حال واحدة أبداً. غير
 أنه حين يصل إلى تلك المنطقة الحدية التي يوشك عندها أن يخرج من طور
 إلى طور، تراه يختلط المشاعر، يلوح له الماضي في زهى ألوانه حين يحس إليه
 أنه يفراقه، ويرأى له المستقبل بوعوده المبهمة فيشتاق إليه ويتهبب

معنى: الوزن والقافية.

[illegible]

تتجمع في طوائف ثلاث، استقل كل مقطع من القصيدة بطائفة منها:

الطائفة الأولى: (المقطع الأول) الشاعر يكلم البحر بلا كلفة. (يدل على ذلك النهج العادي للعبارة مع كون المعنى مخالفاً للواقع: قلت للبحر). الشاعر يصفي للبحر فيطيل الوقوف والإصغاء. الشاعر يتغذى بنسيم البحر. ويشرب الظلال والأصواء التي تنعكس عليه. البحر - في اختلاف ألوانه عندما تميل الشمس للمغيب - أشبه بروضة غناء. تتحكم هذه الصورة الأخيرة في الشاعر، حتى يحس أن لهذه الروضة عطراً، ويسكر بهذا العطر الذي يسري في جوانب صدره.

الطائفة الثانية (المقطع الثاني): البحر باق وعاب. هذان معنيان حقيقيين، ليس فيهما خيال تصويري، إنما الصور كلها راجعة إلى الشاعر أو إلى هذه الـ «نحن»، وكلها تُربط بالبحر برباط الضدية مرة (أنت باق # ليالي تحاربنا، تمزقنا، تجعلنا هباءً) وبمزيج من الضدية والانتفاء مرة أخرى (أنت عاب # نحن كلزبد - زبدك يعلو حيناً ثم لا يبقى منه أي أثر).

الطائفة الثالثة (المقطع الثالث): البحر لم يعد يقول، ولم يعد الشاعر يصغي. الشاعر يتساءل ولا يظهر بجواب. بل إن الشمس - التي شاركت في نشوء المقطع الأول، حين زينت البحر بأشعتها وجعلته كالروضة الغناء - تولي الآن (منهزمة) حزينه، صفراء. ويتساءل الشاعر أيضاً: ماذا ألها؟ ولكنها أسلمته لليل «أبدى»، مظلم، أخرس.

الصور إذن تعبر عن تغير واضح: من مناجاة للبحر تشعر بالود والتفاهم؛ إلى تنبيه مفاجيء. لأن كلا من الشاعر والبحر ينتمي إلى عالم مختلف، مع شعور مؤلم بالهوان والضالة؛ إلى صمت كامل، أخرس، «أبدى». ولا بد أن تستوقفنا كلمة «أبدى» في هذا السياق. فلماذا كان ليس «أبدياً» ليس بعده فجر؟ ولماذا إضافة الليل إلى الشك؟ هو ليل غير

حقيقي، إذنا، معنى 'الشاعر، على الأقل في هذه العبارة، يتحدث عن
 'نفس'، لا عن 'لنا'؟ إن هذه العبارة تجعلنا نعيد النظر في الصور التي
 أمامنا، نعمل نعمة معنى 'الشاعر' يكشف لنا عن جانب آخر من جانب الحالة
 'النفسية' التي تعبّر عنها هذه القصيدة. ولا بأس إذا استعنا بتحليل
 'نفسى'، فإن هذا المنهج في فهم النصوص يكشف لنا الجبال عن أسرار
 خفية غير متوقعة وراء التعبيرات التي نحب أن نرغم أنها 'فقط لسان' إذا
 وردت في كلام عادي، أو تعبيرات مقحمة أو مجرد حشو إذا وردت في
 نص أدبي، ونحن نسلم بهذا المنهج اعتسداً على مبدأ عام وهو أن لكل
 حادث سبباً أحدثه. وملاحظة عادية وهي أن الكلام الذي يقال سبباً رداً
 فضيحة صاحبه، ولو لم يكن هو نفسه واعياً بهذه النية. ولكننا نشترط
 لقبوله في دراسة النصوص الأدبية شرطين: أولاً ألا يتعسف الدارس في
 استعماله، وعلامة التعسف أن يكون التفسير واضحاً بيناً مقبلاً فيعدل عن
 إلى تفسير بعيد أقل إقناعاً. والشرط الثاني ألا يفترض في التفسير الذي
 يقدمه التحليل النفسي أنه كل شيء في القصيدة، فإن هذا التحليل
 لا يكشف كل أسرار النفس الإنسانية، إنما يكشف بعض رواسب الطفولة
 في وجدان الراشد، وليست هذه كل شيء في العمل الأدبي ولا تعزى إليه
 قيمته.

وإذا استحضرنا نظريات التحليل النفسي^(١) بدت لنا ملاحظة
 جديرة بالنظر: فثمة صفة تظهر في معظم صور القصيدة، لكن بوجه
 خاص في المجموعتين الأولى والثالثة، وهي أنها تتصل بالفهم: قلت
 جعلت النسيم زاداً، شربت الطلال والأضواء، ما تقول الأمواج، الظلمة
 الخرساء. هذه العلاقة الخفية التي تربط بين صور القصيدة، إلى جانب
 العلاقة الظاهرة وهي أنها جميعاً تتحلق حول البحر، تجعلنا نميل إلى الظن

(١) ينهنا إلى آثار المرحلة النفسية في الأدب مقالة بقلم (Norman N. Holland) نشرت ضمن كتاب
 Contemporary Criticism Stratford-Upon-Avon Studies 12. The Unconscious of
 Literature، (London, Edward Arnold, 1970) وعنوان المقالة،

بقمه وإذا أراد أن يختبر شيئاً دفع به إلى
 يده وإذا تأملته وهو يرجع تأتي أمه وقد أغصت عينيه في استغراق
 من ارتسا تقبص عرقاً بعد إتمام الوضاعة. أدركت أن
 العملية تمثل عواء الأم كما في الأم. وإذا دارت به حين فزع
 تشبهاً منه لأمره والقلبي أن يتم الوضاعة رأيت كل أمارات انزعاج
 منسب في هذه المرحلة من حدة الشغل يبدأ تعلقه الشديد بأمه. فحين
 يدار هذه اللذة العميقة التي تكاد تشغل مساحة وعيه كلها، لأنه
 يحدو في الأشهر الثلاثة الأولى. إلا أنه يمكن يرجع فهو قائم، ولعله
 من الوضاعة وهو قائم أيضاً. كما يبدو من حركة فمه. إن نهاية مرحلة
 تمثل الشهوة العذبة هذه السعادة العارمة. إذ كنت أحياناً يعرفن

أن أول سيرة تنبئ في قلب الطفل حين يفعله. ولكن هذه

مع حين تغيب. ويصرخ حتى تأتي إليه، وكأنه يشعر بالخوف من فقدانها
 ثم تتقبل دكرة أنها شيء، وتفصل عنه، تحضر وتغيب، وهذه هي البذرة

الأم والحرمان.

حدث لنا في التراءة الأولى أو الثانية ضعيفة الارتباط بصور الفم والشراب

والغذاء، تنخرج لأن بسهولة داخل هذا صندوق النفس. ففي المنتفع
زأون هناك والخدم السعيد بالبحر (= زأه)، والخدم الذي يأتي من قبيل
ليس حرة نفسي، ماضي ولكنه محنة وشدة وهناك هناك بصفاء يشهد
حاضر نحن حين يسكن أمه ويشتد بسداح حزنه به. أن حزنه من بين
الأموات القبيح. وفي فنون التي مريحة لروحنا والجمال من السعد
والبحر (= السباير بين النفس وزأه) مع أشد الفرق بين حزنه
والبحر (= زأه) قوي يسود وكث شيئا لا يمكن أن يؤثر فيه، إن به أيضا
مسبب متحيز؛ وهذا بالاحتفاظ فيه اختصار التوقف تحت والفساد
النفوس في من درجات الضعف، فيه من يتولد سبب وحيدة من
لو مع عدمه، ألا يكبر سر شيئا بعده. وقد يكتشف لنا السور في ذلك
منه من بين أشد - بحر مع أن منتهى السبب تركه بالأمم من
شده من شيئا من السور معا براد. السور الذي من السور
السور به من فيجده من السور بالتمتع فيه. إن السور من السور

الموج.

١٠ - أما المقطع الثالث فيمثل اكتمال الشعور بالوحدة عند الشمس التي
 جعلت البحر بسو بهيجاً في أول تقصيده (قد علمت، ومن الواضح أن
 الشاعر يخلع عليها شعوره بالألم واخرن واخرته وربما السيل الذي
 وحده لا فكاك منها. ليس فيها إلا تساؤل مستمر، والليل منتهى أحور
 لا يغير جواناً. وهنا أيضاً يمكننا أن نلمح السر في ابتداء هذا المقطع الأخير
 بالتركيب الخطي هكذا يومه، مع أن التقصيدة كانت - حتى الستينات
 - تتسم بالخطية غير الخطية. فلو كانت هذه هي الحالة...

يوم معين.

لاقتراح هولاند - كما لو كان أمامنا مريض نفسي يستلني
 مسترخياً على الكبة المعهودة ويطلق العنان لخاوضه المكبوتة ولكنه يندب
 هذه الخواطر منظومة (على فرض أننا نصلح أن نكون محللين نفسيين)
 فالشاعر يختلف عن المريض النفسي، والشعر المنظوم يختلف عن الخواطر
 المتناثرة المتبورة التي تقفز إلى سطح الشعور بلا نظام. إن الحلم الشعري
 يختلف عن أحلام الليل أو أحلام اليقظة، فقلما أبدعت هذه الأحلام
 شعراً. الحلم الشعري لا يرضينا بتعبيره عن رغبات دفينة مكبوتة، ولكنه
 يرضينا حين يجعل لتجاربنا - أيًا كان مصدرها - شكلاً متكاملًا. فهو
 - من هذه الناحية على الأقل - عمل يقوم فيه الوعي بدور كبير. وفي هذه
 القصيدة بالذات نجد نوعين من «الخواطر»: خواطر خيالية، تصويرية،
 تتوارد على ذهن الشاعر حين يناجي البحر؛ وخواطر واعية تدخل فيها
 نسميه «شعر التفريره» وتأتي في «نام كل مقطع». فكان الشاعر يعيش في عالم
 الأحلام لحظات قصيرة يقطعها وعيه بالحاضر المائل:

نشوة لم نطل! صحا القلب منها مثلما كان أو أشد عناء



وعجيب إليك يمت وجهي إذا سئمت الحياة والأحياء
 أبتغي عندك التماسي وما تمسك رداً ولا تجيب نداء

وإذا عدنا إلى تأمل الصور في هذه القصيدة وجدنا أن التحليل
 النفسي لا يفسرها تفسيراً كاملاً: فلعل «الزاد والشراب» يذكرانا بالمرحلة
 الفمية، ولكن النسيم والظلال والأضواء، أشياء لا يستريح إليها الإنسان
 ولا يتذوق جمالها إلا حين يألف الفرار من قسوة الحياة المدنية وقبحها،
 وخبث الناس وخداعهم، إلى رحابة الطبيعة وصراحتها وصدقها. والبحر
 الممتد إلى الأفق يشير في النفس سواءً وماذا يعد؟ وكل بعد فله بعد.
 لعين لا تبصر إلا حيزاً ضئيلاً من الكون، والعمر لا يشغل إلا مدة قصيرة

The first of these is the fact that the

 1

◆ ◆ ◆

A 2

الجمال - بدا الإحساس بالجزمة النهائية وانسداد، لا يكاد ينجح إلى هذا
 الإحساس الفاضح عنها في البيت الأخيرين.. ولكننا قد نجد تفسيراً لهذا
 الحرمة السريعة - طناً المطلق القصيدة نفسها.. حين نلاحظ استعمال
 صميم المكلّم. فصميم المكلّم المفرد ينتشر في معظم أبيات القصيدة. وإذا
 دققنا النظر أكثر لاحظنا أنه يقوم في البيتين الأولين بدور الفاعل (أربع
 مرات) على حين أنه في البيت الأخيرين يقع تحت تأثير الفعل (بواسطة
 حرف جر مرتين، وبواسطة الإضافة مرتين) إلا مرة واحدة وأحد وهو فعل
 لبك. وأهم من ذلك أن الشاعر يعدل عن صميم المكلّم المفرد إلى ضمير
 الجمع في البيت الثاني وثالث من المقطع الثاني، أي في منتصف القصيدة
 تقريباً. وأهمية هذا الموقع أنه بداية الانقلاب من حال الشوة إلى حال
 اليأس والحيرة. فصحوه الشاعر إلى الحاجز الذي يحول بينه وبين البحر
 تفتقر بشعوره بأنه واحد من البشر: هذا الانتهاء الذي يرفضه أصلاً،
 ولكنه يراه الآن واقعاً لا مفر منه، أو «قضاء» كما يسميه في البيتين
 الأخيرين.

ولعلنا نلاحظ من هذا التحليل لصيانة الجمال أنها تميل بنا نحو
 التفسير الثاني (الاجتماعي) وإن لم تنف التحليل الأول (النفسي). ومن
 هنا يمكننا أن نستنتج أن الصور تغوص في أعماق العقل الباطن (وإن
 تشرّت كثيراً من التحارب الواعية)؛ على - أن البناء النحوي (ولعل
 الأمر نفسه يصدق على البناء النقي كذلك) يأتي قريباً من منطقة الوعي.
 وربما صحت هذه النتيجة بالنسبة إلى قصائد أخرى، أو إلى الشعر بوجه
 عام. ولكننا لا نملك أن نقرر هذا الآن إلا في حدود هذه القصيدة. ولعلنا
 نملك أن نقول أيضاً إننا فهمناها فهماً مقارباً لحقيقة ما انطوت عليه. أما
 قيمة هذا الذي انطوت عليه، فشيء يجب أن يقرره القارئ بنفسه.
 والغالب أنه سيجده قليلاً أو كثيراً، طبقاً لتجاربه الخاصة، وفهمه للحياة
 والأحياء.



عن سلك العنوان السابق، يوحى عنوان هذه القصيدة بنوع من
تفاوت أو التفرج فالاستقبال يكون لطيف عريض نسعد بقدومه،
أو لشخص عظيم نحتفل ببلوغه. والوزن القصير المرن (عزوء الكامل
الذي تتعادل فيه المقامع القصيرة والمتوسطة الطول) يزيد القصيدة إشراقاً.

ومناجاة الثمر تستمر من أول القصيدة إلى آخرها، بخلاف القصيدة
السابقة التي تحولت فيها المناجاة الرقيقة في المقطع الأول إلى شبه مغاضبة في
المقطع الثاني ثم إلى تساؤل عقيم وحيرة مؤلمة في المقطع الأخير.

ولعلنا، وقد استرعى نظراً امتداد الحوار بين الشاعر والقمر على
سبيل القصيدة، حدد من الألفاظ شيئاً تحليلياً الأسلوبى هنا تلاحظه
في بعض جملات الشاعر المتعددة لعلنا لاحظنا اختلاف النظم بينها وبين القصيدة
التي ندرسها في ما قبل من حيث حركاتها ووزنها وطولها وقصرها
وغير ذلك فقلت الترتيب الذي تبعناه في القصيدة السابقة، فبدأنا بترجمة
جميع الفقرات، ثم نتجه إلى دراسة القصود

★ هذه البنية من حيث التفسير هنا هي كثرة أفعال الأمر التي يراد بها
الاجتهاد أو الدعاء أو التوسل، مع أنها قد تدلنا إلى قصيدة حوارية «العروب»
لاحظنا فيها حيث حواراً عاماً من أفعال الأمر. وإذا أردنا أن نحري مقدرة
أخرى من دهر هذه القصيدة بنسبها وحدنا أن فعل الأمر ينوم سلبية
«ترقيم» القصيدة، أو تحديد بدايات النصول، فالمقطع الأول يبدأ بفعل

خذني إليك ونجّني مما أعاني في الشرى
قدحي ترنّق فاستني فدح الشعاع مظهرًا
واماً لأحلام طرأ وأنا وأنت بمعزل
نعلو على قمم الجبال ونرى العوالم من عل

أمره فيها عدد ذلك الأمر الغريب الذي يدي به الفصل. وبذلك حتمها
 كثر لأفعال المصارعة. «أعندوا، أزووا، أقول، أنتك، أرتك، أرتك، أرتك»
 المعاناة المستمرة الدوب. أو إذا شئت الدقة: الإصدار على الحرف «أرتك»
 الشاعر بذلك يهيئ نفسه للنعمة التي يطلبها، ويظهر بها آخر الأمر (ودائماً
 في الخلق).

وهو يطلب جوداً له - نفسه - بخله بقطر، أو يحتمل - نفسه -
 ذلك تنكر المصنوع التي - على هذا المعنى في التفسير (وهو يريد أن)
 تعلم بغيره أيضاً ألا يسمى أنه تعلم) «أو همك، المحلل، المحلل، المحلل»
 نمر الأمان، وأما لأحلام طوال

ولننظر الآن في الصور إن مخاطبة القمر كما لو كان إنساناً عاقلاً،
 أمر غير مستغرب في لغة الشعر. فهذه اللغة لا تزال تحمل الكثير من آثار
 المرحلة «الحيوية» في تاريخ البشرية، تلك المرحلة الموهلة في القدم، التي
 كان الإنسان يتخيل فيها أن لكل ما يحيط به روحاً، ولهذا عبد القمر
 والنجوم والأشجار وحتى الأحجار. ولا تزال نقول في الكلام العادي مثلاً:
 «غرت الريح» و«هذأت العاصفة» واكتست الأشجار بالخضرة. كذلك قد
 لا نجد شيئاً من العراة في تصوير القمر بصور توحى بالبهجة كما توحى
 بالعتمة بل الجلال في الوقت نفسه: «موكبك الأغر، قدسك، عرشك» في
 حين أن الشاعر كئيب، أصم، سقي، ويعاني في الشرى، ويتبع القمر كخياله
 - أي ظله - مرتقياً جوده. وهو مع ذلك يطمع أن يتعلق روحانياً في
 «الأثير» أي في الفضاء الكوني: فهذه الصور كلها تعبر عن شوق الشاعر
 إلى الاعتراف من هموم الدنيا، وقد عرفناه ساعطاً على الحياة والأحياء، ناعياً
 سوء حظّه وضياح عمره. ولكننا لا بد أن نتوقف عند سلبية الصور التي
 يرسمها لنفسه. فهو لا يخصص صراعاً من أي نوع كان. وهو لا يتهم
 نفسه أبداً. إنما هم فرصة الحزن والسقم والشقاء، ولذلك فإن «القمر» يجب
 أن يصنع به كل شيء - يجب أن يستفيه من همه المستقيم، وأن يجعله خالداً

أمر: «أقبل». والمقطع الثالث يبدأ بفعل أمر كذلك: «كن». وبعد ثلاثة مقاطع تأتي بداية مختلفة، ولكنها تؤدي وظيفة «الترقيم» كفعل الأمر أو أقوى منه، وهي النداء المكرر: «قمر الأماي يا قمر». ويمكننا أن نلاحظ هنا ما في إضافة القمر إلى الأماي مع حذف حرف النداء، ثم تكرار النداء بيا، من غريب يشبه لغة الغزل. وفي هذا الفصل الأخير تتعاقب ستة أفعال أمر في ثلاثة مقاطع. أما المقطع اختامي فيبدو أنه مُبَرِّز عن الفصل السابق إذ بدى باسم فعل مضارع يدل على التعجب «واها»، وخلا من أي فعل أمر.

ويبدو لنا أن تركز أفعال الأمر الدعائي في المقاطع الثلاثة التي سبقت المقطع الأخير يعبر عن تصاعد انفعال الشاعر، في حين أن خلو المقطع الأخير منها يدل على الوصول إلى نقطة إشباع. ويؤكد ذلك استعمال اسم الفعل الذي يدل على التعجب، والعطف بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، ثم جمعها معاً في ضمير المتكلمين.

ويستوقف نظرننا، من بين أفعال الأمر هذه جميعها، قوله في ابتداء المقطع الثالث: «كن حيث شئت». فهذا الأمر يختلف عن فعل الأمر السابق «أقبل»، وعن الأفعال التالية: «اسكب»، «أفرغ»، «اخلع»، «خذني»، «نجني»، «استقي» التي تدل على التضرع أو الدعاء. إن الذي يقول: «كن حيث شئت»! يريد بها نوعاً من التحدي، وكأنه يقول: «لا يهمني من أنت، ولا ابن من تكون!» وهو بهذا يشعر «خصمه» أنه أعد له اللقاء المناسب. ولكن انظر إلى ما أعده الشاعر هنا: «وما أنا إلا معنى بالمحال!» إن شجاعته هي شجاعة من استعد لأن يُضْرَبَ حتى الموت. وكأنه يقول: «عظمتك لا تخيفني، لأنني أعلم أنني لا شيء!».

بل إننا نلاحظ أن الجمل تتلاحق بعد هذا «التحدي»، ولأول مرة في القصيدة يعطف مقطع حديد على سابقه: «وأقول صبراً...» ثم يتبعهما مقطع ثالث ربط بيتاه باسم شرط. وتخلو الأبيات الستة كلها من أفعال

استقبال القمر

٢

إبراهيم ناجي

أقبل بموكبك الأغزر	ما أظلم الأبصار لك!
العين بعدك يا قمر	عمياء! والدنيا حلك!
تمضي وراء سحابة	تحنو عليك وتلتصك
وأنا رهين كآبر	بخواضري أتوهمك!!
كن حديث شئت فما أنا	إلا معنى بالمحال
أغدو لقدسك بالمنى	وأزور عرشك بالخيال
وأقول صبراً كلما	عزّ الفكاك على الأسير
روحك وروحك ربما	طابا عناقاً في الأثير!
مهما تسامى موضعك	وعلا مكانك في الوجود
فأنا خيالك أتبعك	ظمان أرشف ما تجود
قمر الأمانى يا قمر	إنني بهم مسقم
أنت الشفاء المدخر	فاسكب ضياءك في دمي
أفرغ خلودك في الشباب	واخلع على قلبي الصفاء
أشفاً لعمري كالجباب	والكأس فائضة شفاء

مثله، وأخيراً أن يأخذه إليه بعيداً عن عالم المعاناة هذا. وربما خُيل إلينا لقوله: «واخضع على قلبي التسفاه» أنه يعاني نوعاً من الصراع الداخلي الذي يغيب على القلب، ولكننا لا ندري أن ستبعد هذا الفهم حين نَحْذره بقول:

فدحي ترونق فاسقني قدح الشعاع مظهرًا

فهو مُستقبلٌ وحسب. الحياة تسقيه نادر. زهر يريه شراباً صائلاً.
مع أنه لم يفعل شيئاً ليستحق هذه النعمة إلا بقصر والتفكير.

ولا بد أن نلاحظ أيضاً أن مثيل الشعر للنعمة التي يرحمها من
لقد قد غلبت عليه صررة الشرب. مما أضاع له صوابه. فظهر
أشرف ما تجود، «السكر صباه في ربي». الفرح خديك في الشبه.
فدحي ترونق فاسقني قدح الشعاع مظهرًا. وإن كانت هناك صيرة حسنة
وهي صورة العنان وطار عذراً في رأيي. الصورة صيرة. فاسقني
عبداء. وثباته مستمرة من السكر. «البحر من قلبه شدة». وربما
مكينة. يا دلت تعول. بعد من قصه طار. زهر يريه شراباً صائلاً.
وعلى صور طراب نعد أن ذكر سيرة شدة. التي زادت من صوابه
السكر. فاسقني قدح الشعاع مظهرًا. فاسقني قدح الشعاع مظهرًا.

فاسقني قدح الشعاع مظهرًا. فاسقني قدح الشعاع مظهرًا.
فاسقني قدح الشعاع مظهرًا. فاسقني قدح الشعاع مظهرًا.
فاسقني قدح الشعاع مظهرًا. فاسقني قدح الشعاع مظهرًا.
فاسقني قدح الشعاع مظهرًا. فاسقني قدح الشعاع مظهرًا.
فاسقني قدح الشعاع مظهرًا. فاسقني قدح الشعاع مظهرًا.
فاسقني قدح الشعاع مظهرًا. فاسقني قدح الشعاع مظهرًا.
فاسقني قدح الشعاع مظهرًا. فاسقني قدح الشعاع مظهرًا.
فاسقني قدح الشعاع مظهرًا. فاسقني قدح الشعاع مظهرًا.
فاسقني قدح الشعاع مظهرًا. فاسقني قدح الشعاع مظهرًا.
فاسقني قدح الشعاع مظهرًا. فاسقني قدح الشعاع مظهرًا.

إعمال الفكر لفهمه، ولذلك يحتاج إلى ترشيحه بعلامات تدل على المقصود، ومن ثم يمكن اعتباره نوعاً من اللغز أو الكناية البعيدة. وقيمته الفنية تنحصر في واحد من غرضين: إما أن يتيح لقائله التعبير عن معنى لا يمكنه التعبير عنه صراحة، إلى جانب نوع من المتعة يجدها القارئ أو السامع في اكتشاف المعنى الحقيقي؛ وإما أنه يحيل المعنى المحرّد إلى محسوس، ويدنّك بمجمله أكثر اقناعاً وأيسر حفظاً، وهذا هو المثل الذي يحتل به الأدب الديني على الخصوص. وهذان النوعان من الرموز يرجعان إلى أصل واحد في الحقيقة وهو أن المعنى الرموز إليه لا يصيبه أيّ تغير حين تتغير طريقة الدلالة عليه، وإن اكتسب مزيداً من التشويق أو الإقناع.

والنوع الثاني من الرموز هو ذلك الذي لا يمكن ترجمته إلى دلالة محددة، أي أن الرموز إليه يكون مضمناً في الرمز نفسه، لا شيئاً خارجاً عنه. وهذا هو الرمز الذي يعرف عند ذلك التزيق من الكتاب والشعراء الذين يسمون بالرمزيين: فالغراب أو المقبرة البحرية في قصيدتي «نور» و«فالييري» المشهورتين، اسمان لا يمكن اكتشاف مدلولهما خارج القصيدة، وبما أن القصيدة الرمزية على الخصوص تتميز بأنها تستمد وجودها من مناطق الشعور التي لم تخضع بعد للتحديد اللغوي، فإن مدلول هذين الرمزيين وأمثالهما لا يمكن تحديده تحديداً كاملاً، ولا سبيل لشرحه إلا بالدوران حوله.

و«الصورة» تحتل مكاناً وسطاً بين هذين النوعين من الرموز. فطرفاها يتذبجان أو يتحدان، بحيث يصبح مدلولها شيئاً جديداً غير ما كان عليه هذان الطرفان، وإن كان مستمداً منهما. وحركة الذهن الطبيعية تقتضي ذلك، فعن لا ننسى أن امرأ القيس يتحدث عن «الليل» حين يستعير له صلباً وأعجازاً وكلكللاً. ولا سيّما أنه يتت عن فرس حين يشبهه بجلمود صخر خطه السيل من عل.

و نحن في هذه القصيدة ندم بصورة قمر، ولسنا أقام «قمر» قمر.

على أي وجه من معني القمر السابق القصيدة لا يسمح لنا أن -

مع القمر في معنى الأم، وإن كان فيه كثير من صفات الأم و...

لا يمكن القول بأن القمر هو قمر في معنى مبهمة غير قسمة لتحديد.

فيما نرى في كثير من شواهد القمر في القمر أم أي قمر أم في الوقت

نفسه في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

جاء في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

جاء في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

من صفات القمر في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان في كثير من الأحيان

فقد استعمل في هذا المقام (المرحلة الأولى) من الصورة التي تحدث عنها الأ
ما سبق لها قبل أن يبرز في الصورة (المرحلة الثانية) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة الثالثة) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة الرابعة) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة الخامسة) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة السادسة) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة السابعة) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة الثامنة) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة التاسعة) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة العاشرة) من الصورة

لم يصح أي تغيير بعد هذه الإضافات والصورة التي تحدث عنها الأ
لا تخرج عن هذه الصورة فتواتها توجه إلى المرحلة الثانية، بل تها
بواكير هذه المرحلة، أي إلى أول شيء الرسم أثناء ورثته إلى
ثم مرحلة ثانية، لديها السنة الأولى من حياة الطفل

فظاهر الصورة أن القمر يجري وراء سحابة، ولكنها هي التي وثقت
عليه وتلثمته. وإذا كان القمر يجري وراء السحابة، فمعنى ذلك
لذي يسعى وراء محبوبه. والشيء غير المتوقع - إذن - أن تملأه

تقوم دون هذا التفسير هي أن صورة القمر تخرج بصورة الأم
التي هي الصورة التي كانت في الصورة (المرحلة الأولى) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة الثانية) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة الثالثة) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة الرابعة) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة الخامسة) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة السادسة) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة السابعة) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة الثامنة) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة التاسعة) من الصورة
وهذا هو الذي كان في الصورة (المرحلة العاشرة) من الصورة

وحيده ووحيد الأم ومن ثم فالقمر في هذه الصورة هو الأم والطفل في
لوقت نفسه، وإن كان الشاعر قد خأ في تصوير هذه الحالة من الوحدة بين
الأم والطفل من حلافة مستندة من موحدة نية. ومع ذلك فإن الشاعر
في شيء من تصوير الشكل. معجب يمسك أن يبين لرائي أنه لا يمكن
أن لا حسه له، ترحي أن حتضن السحابة للقمر سيحيي شيء وحدا
وعكس. يبقى تفسيراً المفصيدة سليماً. ونهبط بنا هذه الصورة — وقد
بدت للوهلة الأولى مناقضة له — إلى طبقة أعمق في اللاوعي، ومن ثم
نكتسب أن نفهم رؤيا السعادة المنتهدة التي يجتم بها الشاعر قصيدته: رؤيا
الوحد مع الأم. في وجود لا مكان فيه لغيره، وقد شعر به. مع ذلك
كأن المعجب القادر، جعل في مخدعي هذا ما يحولنا لرومي، ثم ربي
شاعر يقول له إنه حلم مستحيل، ولكنه وقد أعاد نفسه له، لا يمسك إلا
أن يسترمل فيه.



عاصفة روح

٣

إبراهيم ناجي

[الزورق يفرق والملاح يستصرخ]

يا عباب الهموم ^١	أين شط الرجاء
ونهارى غيوم ^٢	ليلى أنواء
أسمعي الديان ^٣	أعولي يا جراح
زورق غضبان	لا يهم الرياح
في صميم الشراع	البلى والشقوب
وخيال ^٤ الرداء	والضنى والشحوب
تبهقي يا رعود ^٥	اسخري يا حياة
والهوى لن يعود	الصبا لن أراه
في فم البركان ^٦	والأمانى غرور
والردى سكران	والدجى مخمور
بابتسام الشغور	راحت الأيام
في عناق الصخور	وتولى الظلام
طيفك المسحور	كان رؤيا منام ^٧
تحت عرش النور	يا ضفاف السلام

اطعني يا سنين	فرّقي يا حراب
كل برق يبين	ومضه كذاب
اسخري يا حياة	قهقري يا غيوب
الصبا لن اراه	والهوى لن يثوب

العنوان المضاف الذي جعله الشاعر تنمة لعنوان هذه القصيدة «الزورق يغرق والملاح يستصرخ» يؤكد الاستعارة التي في العنوان الأصلي. أو يرشحها بتعبير البلاغيين. فليس الواضح أن إضافة العاصفة إلى الروح تعني أن الشاعر لا يتكلم عن عاصفة حقيقية بل عن حالة نفسية. والعنوان الإضافي يأتي ليثبت صورة العاصفة، أي أن هذه الصورة في طريقتها لأن تستولي على القصيدة وترجم الحالة النفسية إلى لغتها. نحن إذن أمام «موقف» يمكن أن يكون نواة لمشهد قصصي أو حديث درامي. وحرف «عطف» «الواو» في هذا العنوان الإضافي يشعر بذلك. فهناك مكان: الزورق، وشخصية: الملاح. وهناك حركة أو تغير في المشهد، فالزورق يغرق؛ وفعل من الشخصية التي تستغيث. وإذن فالتركيب يؤذن بدراما صغيرة لا مجرد استعارة تمثيلية كالتى ألفناها في الشعر القديم، حيث نُقدّم عناصر الصورة دفعة واحدة، كما في قول البحري:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وما دام الشاعر قد أعطى الصورة هذا المكان المهم في قصيدته، فيحسن بنا أن نتتبع حركتها خلال القصيدة، غير ناسين أن النظم، أو التركيب النحوي، يمكن أن يؤثر في دلالتها، كما نبه شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني، وكما لاحظنا الآن عندما تأملنا العنوان الإضافي الذي انتظم بعطف جملتين اسميتين مخبر عن كل منهما بفعل مضارع.

وأول ما نلاحظه أن القصيدة كلها مصروعة على لسان الملاح. وإذا مضينا في تصورهما على أنها مشهد درامي فإن هذا المشهد قائم على حديث فردي (منولوج) يعبر عن معاناة الملاح. لذلك نشعر من القراءة الأولى بأن المشهد ليس إلا تعبيراً عن أزمة أو إحساس بالخطر أو دنو الهلاك، وغيل إلى أن نمزج بين الملاح والشاعر نفسه. وننتبه إلى نوع من التناقض بين العنوان الأصلي والعنوان الملحق. فبينما يعتمد العنوان الأصلي على أسلوب الاستعارة (بإضافة العاصفة إلى الروح - أي أن العاصفة ليست عاصفة حقيقية) نجد العنوان الملحق يتزع إلى تناسي الاستعارة، وتحويلها إلى «موضوع» مستقل بنفسه. ونلاحظ في المقاطع الثلاثة الأولى أن الشاعر يلتزم جانب الموضوع بصفة أساسية، فهو يشير إلى شط وعباب وأنواء ورياح وزورق، وشرع لم يأخذ منه البلى في الأطراف فحسب، بل توسطه بالثقوب. ولكننا نلاحظ أن أسلوب الإضافة، الذي اعتمد عليه العنوان ليعطي دلالة المجازية، يتكرر ثلاث مرات في «شط الرجاء» و«عباب الهموم» و«خيال الوداع». ولا يعطينا الشاعر إشارة تدل على طبيعة الإضافة في هذه الحالات الثلاث: إن كانت من إضافة المستعار إلى المستعار له - كإضافة العاصفة إلى الروح - أو جزءاً من الشيء إلى الشيء - كإضافة العاصفة إلى

البحر - أو أسلوب مجازي - أي - إضافة العاصفة إلى البحر - شبيهة بوظيفة الصفة بالنسبة للمضاف. وبذلك يكون المعنى «نشاط» لمرحاً ونظراً في داخل المشهد. ولكن عباب الهموم» تردنا إلى تشبيه البحر الفلج، في حين يصعب أن تصور وصف أمواج البحر بأنها مهمومة. ويأتي خيال الوداع» في هيئة بيت شاذ منقطع، لا يستقر في ذهنه، ولا يتم استقراره. ونحن نلاحظ أن الإضافة هنا إلى «الوداع» يمكن أن تكون استعارة أيضاً، على معنى أن الوداع قد تنوح مقدماته كما نلمح خيال إنسان، أو ظله، قبل أن نتحقق من وجوده. ولكن الاستعارة، بناءً على هذا التفسير، تكون قد امتدت

عن الصورة الأصلية، صورة الملاح الذي يغرق بزورقه في بحر هائج. أي أن الشاعر غفل عن البناء الموضوعي للتصيدة، وردها إلى الغائية البسيطة بأن كشف عن وجهه مستخدماً استعارة تعبر مباشرة عن حالته النفسية ومن الممكن أيضاً أن نفهم «خيال الوداع» على أنه تصوير حال الملاح الذي يوشك أن يودع الحياة. ولكن تبقى بعد ذلك كلمة «الغنى» متأية على هذا التفسير، لأنها تعني الهزال والضعف وتكاد تفتقر دائماً بطول الزمن؛ والعاصفة التي تدل عليها كلمات مثل «الأنواء» و«الغيوم» و«الرياح» لا يُنتظر أن تدوم أكثر من ساعات أو أيام. ومما يزيد في قلق هذا البيت بناءه النحوي. فالفهم لا يقل عطف الضنى والشحوب و«خيال الوداع» عن نبل والشحوب، ففي هذه الحالة تكون محراً عنها كونهما في حيز «الشراخ». وهذا مستحيل. إذن فلا بد أن تكون «الغنى» مبتدأ عطف عليه لاستئناف كلام جديد، ومعنى هذا أن تكون «الغنى» مبتدأ عطف عليه مرتين ولم يُحْجَر عنه هو ومعطوفه بشيء.

نستوقفنا كذلك صورة «الزورق الغضبان» في المقطع الثاني. هنا عكست الاستعارة بدلاً من أن تستعار العاصفة ومعلقاتها لتصوير الحالة النفسية، وُصف الزورق بصفة نفسية. وليس هذا هو الانحراف الوحيد في انصوره. فليس من المألوف أن يُنسب الغضب إلى الزورق بدلاً من نسبه إلى العاصفة التي يصفها عادة بأنها «هوجاء» أو نحو ذلك. فهل نقول إن هذا البيت يشبه ما لاحظناه في القصيدتين من صور ينفضها العقل الباطن من مخزونات الطفولة، وإن «الغضب» المنسوب إلى الزورق هو غضب الرضيع حين تتركه أمه — ولا سيما إذا شعر أنها تعاقبه لسبب ما — فهو يصرح محتجاً؛ لعل هذا التفسير لا يبدو لنا بعيداً، ولا سيما إذا لاحظنا أن ملاح التصيدة وحيد في زورقه كوحدة الرضيع في مهده.

ثم يأتي هذا المقطع :

اسخري يا حياه قهقهه يا رعود
الصبا لن أراه والهوى لن يعود

وتبدو أهميته الخاصة من أن الشاعر سيعيده في ختام القصيدة بتعديل طفيف. لم يبق هنا من سمات العاصفة إلا «الرعود» المتهتة، وهي، مثل الزورق الغضبان، تعكس الاستعارة الأصلية. أما سائر المقطع فينطبق على الملاح كما ينطبق على الشاعر نفسه: أي أنه يبقى محوياً بين الحقيقة (الشاعر) والمجاز (الملاح كبديل للشاعر) والصورة القصصية (الملاح مرة أخرى، ولكن كشخصية تخلع عليها صفات معينة، بقطع النظر عن شخصية الشاعر).

والمقاطع الأربع التالية، وهي التي تكوّن - مع الختام - بقية القصيدة، يصدق عليها هذا الوصف نفسه. فليس فيها من متعلقات العاصفة إلا كلمتان: «الصخور» و«الضفاف»، وسياقهما لا يترك إلا أثراً ضئيلاً من هذا الارتباط. وتبرز في هذا السياق عبارتان: «ابتسام الثغور» و«تحت عرش النور». والأولى تعيدنا مرة أخرى إلى المرحلة الفنية التي يقوم فيها الفهم، من بين ما يقوم به من الوظائف، بالابتسام تعبيراً عن السرور، كما تكون البسمة على وجه الأم الحبيبة علامة يترجمها ذهن الرضيع مباشرة إلى رضى يبعث فيه الاطمئنان. أما العبارة الثانية فيبدو أنها تصعيد لذلك الرضى الذي يشيع الاطمئنان في النفس إلى مستوى الشاعر الصوفية. وارتباط العبارتين بحالة الملاح الذي يصارع الموج ضعيف على كل حال.

ولكن صورة الملاح في زورقه، وسط العاصفة، تزول تماماً من المقطع قبل الأخير. فالملاح لا يصارع «السنين» وإنما يصارع وقتاً عصياً محدوداً. مهما تكن بدايته أو نهايته. والبرق الذي يومض ينبغي أن يكون

نسبة للملاح سديراً بمطر عزيز يضاعف محته. أما إن كان وصفه كدالٍ فهذا أفضل له بدون شك. ولكن الشاعر نسي صورة الملاح كما يبدو، فهو يستعير صورة أخرى: صورة المسافر (أو المقيم - سيان) في ببداء يتلهف على سقوط المطر. وفي ختام القصيدة يأتي المنقطع المكرر وقد خلا من نكلمة الوحيدة التي كانت تحمل ارتباطاً بالعاصفة، وهي كلمة «الرعود»، إذ حلت محلها كلمة «الغيوب» التي توحى بالحيرة أمام مستقبل غامض، أكثر مما توحى بالخوف من خطر قريب.

وهكذا يبدو من تتبع الصورة الأساسية في القصيدة أن الشاعر لم يستطع أن يقيم منها بناء موضوعياً لأنه ظل مشغولاً بمشاعره الذاتية. ويمكن القول إنه لم يعطنا تصويراً درامياً كما أنه لم يعطنا استعارة تمثيلية تتبع الشكل التقليدي المألوف في شعرنا القديم، ولكنه أعطانا شكلاً آخر يصح أن نسميه الصور العنقودية، لأنها تتسلسل خلال القصيدة دون أن تشغلها كلها، بل دون أن تسيطر على القصيدة بحيث يمكننا أن نستخلص منها معنى عميقاً وراء المعاني الجزئية. وإذا أردنا اكتشاف هذا المعنى العميق (وهو روح القصيدة) فيجب أن نبحث عنه في غير هذه الصورة العنقودية أو الصور الأخرى التي زاحمتها، وإن كنا لا ننكر أن هذه الصور قد أدت جانباً من وظيفة التعبير، ولكننا نقول إن اضطرابها وتناقضها يدلان على أن عملها لم يتجاوز سطح القصيدة (أي الدلالات الجزئية المباشرة) فهو لا يمثل أصلها الثابت.

إن تفكك الصورة ونصولها خلال القصيدة يدلان على نوع من تندق أو التلقائية. و«التلقائية» صفة تمنح عادة للشعر الرومنسي، وأحياناً للشعر كله. وعندما يراد بها الانطلاق في التعبير، أو التحلل من «القيود» الفنية، فهي خطأ بلا شك. لأن الشعر إذا خلا من هذه «القيود» لم يعد شعراً؛ إنما ينحل إلى خليط غير متماسك من الأفكار والمشاعر المهوثة. ولا زبد أن نتوسع الآن في مناقشة نظرية حول هذه المسألة، إذ لا يتسع المقام

لذلك، ولكننا نقول باختصار: إن «التلقائية» كما نفهمها تقابل «التشكيل»، والتشكيل هو الذي يعطي العمل الأدبي تماسكه ووحدته، في حين أن التلقائية تجذبنا إليه بنبرة الصدق والمناجاة الحميمة. ومعنى ذلك أن أي عمل أدبي لا يمكن أن يستغني عن إحدى هاتين الصفتين المتقابلتين. ولكن الشعراء والكتاب يختلفون في مدى قربهم من هذه أو تلك. ويصدق هذا القول — من باب أولي — على المدارس الأدبية والفنون الأدبية أيضاً. فالشعراء الوجدانيون أو الرومنسيون يميلون نحو التلقائية أكثر من غيرهم، ومن ثم يتناثر الشعور في عدد من الصور قد لا يجمعها رابط موضوعي، فلا يصبح لها من الدلالة على المعنى العميق للتقصيدة أكثر مما للمفردات المستعملة بدون قصد تصويري واضح. وقد يكون تتبع هذه المفردات وملاحظة السمات التي تجمع بينها، أصدق دلالة على ذلك المعنى. وهذا لا ينفي دلالة الصور، إلا أن الصور ستكون، في هذه الحالة، تابعة للمفردات، بل أقرب إلى أن تعد داخلة فيها (كما لاحظنا في عدد من العبارات التي تحوّم بين الحقيقة والمجاز).

والسمة الغالبة على مفردات هذه التقصيدة هي: «التطرف». ونقصد بالتطرف هنا توحي أقصى درجات الدلالة. ونضرب لذلك مثلاً: فالضنى، والهرال، والنحول، والسقم، والضعف: أسماء تتفاوت في درجة الدلالة أكثر مما تتفاوت في نوعها، وربما كان ترتيبها في الشدة قريباً من هذا النحو الذي سردناه. والمرجع — على كل حال — أن الضنى يقع عند الحد الأقصى من الدلالة على هذا المعنى. وإذا تأملنا مفردات التقصيدة وجدنا هذه الملاحظة صادقة على معظمها، سواء أكانت أسماء أم صفات أم أفعالاً أم حروفاً. ونقول «معظمها» ولا نقول «جميعها» لأننا نفضل أن نحتاط، وقد تتدخل الثقافية أو الوزن ليمليا على الشاعر كلمة محل كسمة، وهذه إحدى مضايق الشعر التي لاحظها النقاد والبلاغيون من قديم. وإليك قائمة بهذه المفردات المتطرفة:

لأسماء — ونبدأ بالمفردة منها، أي غير المجموعة ولا المضافة:
الذيان، اللى، الضنى، الدجى، الردى، السلام.

الأسماء المجموعة — وربما كان المفرد نفسه منطوقاً في معناه، فيؤكد الجمع هذا التطرف، وربما كان المعول على صيغة الجمع في إعطاء الدلالة المتطرفة:

الهموم، أنواء، غيوم، جراح، الرياح، الثقوب، الأمانى، الأيام،
الثغور، الصخور، ضفاف، سنين، حراب.

الأسماء المضافة — ويلاحظ أن المضاف إليه في بعضها جاء جمعاً،
ولكن القيمة المعنوية للمضاف تكاد تنحصر في تقوية الدلالة، وقد تنطوي
الإضافة على تشبيه:

شط الرجاء، عباب الهموم، صميم الشراع، فم البركان، عناق
الصخور، عرش النور.

الصفات — وتلاحظ قلة الصفات نسبياً في هذه القصيدة:

غضبان، مخمور، مسكران، مسحور، كذاب

بسنسرخ، أعولى، اسخري، قهشي، مزقي، اضني

الحروف:

لن (وهي لتأكيد النفي في المستقبل كما يقول المحويون — وردت
مع مرات في منقطع المكرر)، يا (وهي لبدء البعيد، وقد تكررت تسع
مرات).

ويمكن أن نقول، بدء على هذه الملاحظات، إن الصراخ العاجز
هو المعنى الثابت والجوهري للقصيدة، وإن اختيار صورة الملاح في زورقه
المشرف على الغرق لم يكن إلا محاولة لوضع هذا الصراخ في شكل

موضوعي مقنع، ولكن المحاولة لم تنجح إلا نجاحاً جزئياً، لأن الصوت الصارخ للشاعر نفسه بقي عالياً على القصيدة، وظهر في صورة أخرى أقل تركيباً وأقل إقناعاً وإن تكن أكثر حدة، وهي صورة الإنسان الذي يتعلق بالأمان وهو في فوهة بركان، وصورة ثالثة، أدل على الملهفة والحرمان، وهي صورة من يترقب المطر المحبى ويشيم لمعان البرق ولكن المطر لا يجود.

وعندما نتصور القصيدة على أنها صراخ عاجز، يصبح الإكثار من حروف النداء وأفعال الأمر (وكلها تدل على نوع من التلذذ بتعذيب النفس) عنصريين متممين للسمات اللغوية التي سبق إيضاحها. وكذلك يبدو إيقاع القصيدة مناسباً كل المناسبة لهذا الصراخ. فصغر المقاطع (بيتان بدلاً من أربعة كما في كثير من القصائد الأخرى) مضافاً إليه قصر الوزن، واستقلال كل بيت - بل كل شطر غالباً - بمعناه (فيما عدا المقطع السابع) يعطي القصيدة ذلك الإيقاع اللاهث المتقطع الذي يشبه الصراخ، وإن كانت المقاطع الطويلة التي التزمت في جميع قوافي القصيدة تضيف إليه شيئاً من نعمة الأنين.

ولكن لماذا تبدو القوى المعاكسة ساحقة ومدمرة، بحيث تولّد أشد العبارات تطرفاً، وتجعل الفاجعة النهائية ضربة لازب؟

لعل المقطع المكرّر يفسر لنا ذلك. فالشاعر (يمكننا أن نتحدث عنه الآن بشيء من الثقة، فقد سقط قناع الملاح منذ الصرخات الأولى) يندب الصبا الذي لن يراه والهورى الذي لن يعود. ومعنى ذلك أنه كان يتمنى رجعة إلى الماضي، هذا الماضي الذي عبر عنه في المقطع السابع بضاف السلام وعرش النور (لعلها ليست مصادفة أن هذا هو المقطع الوحيد الذي اتصل ببيتاء مكوّنين دفقة شعورية واحدة). وعلمه باستحالة هذه العودة لا يمنعه من أن يتشبث بها في أحلامه (كما رأينا في القصيدة السابقة)،

وبذلك يصبح الشعور بالمأساة هو النتيجة التي لا بد منها، والتلذذ بالألم هو المتعة الوحيدة.

وقد نسأل مرة أخرى: ولكن ألا نتمكن استعادة الماضي بصورة من الصور؟ فكثيراً ما بُعث الماضي في صورة حب جديد، أو في صورة ابن أو حفيد، نرى فيه — وربما نعيش معه — شبابنا الذي ولى. ولكن الشاعر، فيما يبدو، كان يجد صعوبة شديدة في ذلك، لأن الماضي الذي يُحنّ إليه شديد الالتصاق بذاته، بعيد الجذور في أعماقه. إنه ماضي «السلام». السلام الذي لا نظير له إلا في حضن الأم. «تحت» عرش النور. ولعل كل إنسان منا، حين يرى في محبوبه كائناً ملائكياً مقدساً، كأنه خلق من نور لا من طين مثلنا، إنما يتمثل، في أعماق أعماقه، وجه أمه يطل عليه من فوق المهد.



أبو القاسم الشابي

نحن نمشي، وحولنا هاته الأكوان تمشي... لكن لأية غاية؟
 نحن نشدو مع العصافير للشمس وهذا الريح يتفخ نايه
 نحن نتلو رواية الكون للدمر... ولكن ماذا ختام الرواية؟
 هكذا قلت للريح فقلت: هل صير أوجود. كيف البداية؟
 وتفتى الضباب نفسي، فصاحت في ملال مؤ: «إلى أين أمشي؟»
 قلت: «سير مع الحياة...» فقلت: «ما حين، ترى، من السير أمس؟»
 تنفقت كاليتيم على الأرص وناديت: «أين يا قلب رفشي؟»
 هاته، علني أخط ضريحي في سكون الدجى وأدفن نفسي،
 هاته وظلام حولي كيف... وضباب الأسى منيخ علينا...
 وكؤوس الغرام أترعها الفجر ولكن تحطمت في يدينا...
 والشباب الغرير ولّى إلى الماهة وخلق الحبيب في شفتينا
 هاته، يا فؤاد، إنا غريباً ن صوغ الحياة فنا شجياً...
 قد رقصنا مع الحياة طويلاً... وشدونا مع الشباب منينا...
 وعدونا مع الليالي حفاة... في شعاب الحياة حتى دميها...
 وأكلنا التراب حتى مللنا... وشربنا الدموع حتى رونا...

ونثرنا الأحلام، والحب، والآلام، واليأس. والأسى، حيث شينا...
ثم مداه هذا أنا: صرت في الدنيا عبداً عن ليوها وغناها
في ظلام لقاء أذفر أيا ممي ولا أستطيع حتى نكاهها
وزهور الحياة تهوي، بصمتٍ محزونٍ مضجرٍ. على قدميها
جفت سحر الحياة، يا قلبي البها كي، فهي انحرَب الموت... هيا...!

عنوان هذه القصيدة يسترعي انتباهنا، من أول نظرة، بما فيه من تكرار الإضافة. وقد تكلم بلاغيونا القدماء عن تكرار الإضافة وعده من أسباب الثقل، ما لم يقصده البليغ لغرض معين كالتهكم مثلاً، وأوردوا منه قول أحد الشعراء في الهجاء:

يا علي بن حمزة بن عمارة أنت والله ثلجَةٌ في خصاره

ومثلوا لقبح الإضافات المتكررة بقول آخر:

حمامة جرعاً حومة الجنديل اسجعي

والإضافة في عنوان القصيدة التي بين أيدينا قد كررت مرتين بحسب، وهذا لا يبلغ بها حد الاستفحال، ولكنه يكفي لتمييز العنوان (زيادة على موضعه كعنوان) ويدعوننا إلى شيء من التساؤل عن المعنى الذي دعا هذا الشاعر إلى اختيار تركيب غير مألوف جداً في حاتم القصائد. ولعلنا نلاحظ عندئذ نوعاً من الصراع بين مدلولات المدة، وكأنها لا تريد أن تنصاع بسهولة إلى هذه الإضافة المزدوجة. و«الوادي» عبارة توحى بالراحة، كما يأوي الإنسان إلى ظل شجرة في الوادي من الأرض. والأرض السهبة المنبسطة توحى بنوع من الأمن (حيث كان وادياً غير ذي زرع) لأنك في الوادي ترى ما حولك، لست كمن يأوي إلى فحوة بين الجبال أو اخضاب، لا يأمن عدواً مغيراً أو حيواناً متنزلاً

ينقض عليه من قمة أو يطلع عليه من ثنية. لذلك شهدت الجبال - ولا تزال تشهد - صراعات دامية يخوضها الثوار أو الخارحون على القانون. فإذا أوى المرء إلى ظل وإذ فتلك غاية الرضى واخذوه والأمان. ولكن الوادي هنا ليس وادياً عادياً، بل هو وادٍ من نوع مخصوص: وادي الموت الذي نرهبه ما دما أحياء. ومن ثم يفت هذا المصنف إليه الثاني شيئاً من الرهبة في المصنف الأول. فلا يعود نطل أم ورضى. بل يستحيل توجساً وخوفاً، وتنداعى في أذهاننا معاني أخرى لكلمة الظل، تبدو في مثل قولنا: «ظل من الشك»، أو «فلان يخاف من ظله»، ولعلنا نتذكر أن الأرواح الشريرة تتمثل دائماً في صورة ظلال، ولعلنا نتذكر مواقف لم تنته فيها إلى الخطر المزدحم - إلا حين رأينا ظله يمشى على الأرض منذراً.

وهكذا تتضمن الإضافتان في عنوان القصيدة موقفين وحدتين متعارضتين: جزع من شر محقق، واضطراب إلى قرار آمن. فإذا مضينا في قراءة القصيدة شعرنا شعوراً متزايداً بالوضوح بأنها ليست إلا محاولة لحل هذا التناقض.

لعل السمات المميزة للجمل هي التي تسترعي نظرك حين نقرأ القصيدة وبعيد قراءتها، أكثر من تفردت أو الصور ويريد هذه السمات وضوحاً اختلاف أنواع الجمل داخل القصيدة نفسها.

في المقطع الأول تلفتنا ابتداءات الأبيات الثلاثة الأولى: كلها جمل اسمية تبدأ بضمير المتكلمين، ويليه فعل مضارع: «نمشي»، «نشدو»، «نتلو». ومع هذا التكرار اللافت نلاحظ درجة من التبريع. فالجملة الأولى تنمى بالفعل «نحن نمشي»، وتعطف عليها جملة جديدة مبنية بتقديم ظرف، والابتداء باسم الإشارة، المحرر عنه تكرار الفعل مضارع ووجوه هذه لأكون قمتي»، ثم يعطف عليها بنكر الاستدراك. من أجل نيت حكمة استهتافية: «أية عبة» - رخصة التي تمنح حسب ما نرى

بمتعلقين: «نحن نشدو مع العصافير للشمس» قبل أن تعطف عليها جملة مبدوءة باسم الإشارة كالجملـة المعطوفة في البيت السابق، ولكن الفعل المضارع اختلف في مادته ونوعه ووظيفته أيضاً: فالتنـفـخ في الثاني بحالـس نشدو، ولكنه ليس إياه. وقد نصب الاسم بعده على نزع الخافض، فأشبه الفعل المتعدي. وموقعه الإعرابي يتردد بين كونه خبراً للمبتدأ «هـذا» - ويكون «الربيع» بدلاً - وكونه حالاً، ويكون «الربيع» خبراً لاسـم الإشارة «هـذا»، أي أن الجملة المعطوفة تمت بقوله: «وهذا الربيع»، والجملة الحالية بعدها تكملة. وربما كان هذا التقدير أقرب إلى النموذج الأسلوبـي الذي يتبعه الشاعر في هذا المقطع، وهو أسلوب «حضورـي»، إن صح هذا التعبير، أي أن الشاعر يواجهنا بالمشهد عندما يستخدم الجملـة الاسمية والأفعال المضارعة وأسماء الإشارة.

والفعل المضارع في البيت الثالث متعد إلى مفعول به مضاف، ومرتبـط بجار ومجرور. وتعود «لكن» الاستدراكية كما في البيت الأول، ولكنها مُيزت هذه المرة بوضعها في ابتداء الشطر الثاني؛ وتعتمـد جملة استفهامية كما في البيت الأول كذلك، ولكنها نُيِّرت أيضاً بقايتها التي تـردد إحدى كلمات شطر الأول، وهذا نسوع من الربط (الذي يسميه البلاغيون رد المعجز على القصـد) يـؤدّي وظيفة مهمة في البيت إذ يجعل السؤال الذي يتلو حرف الاستدراك تعليقاً مباشراً وسريعاً - أشبه بالرفض - على التقرير الذي سبقه.

أما البيت الرابع فيأتي ليضع الأبيات الثلاثة السابقة «بين أقواس» إن صح التعبير، إذ يحوّلها إلى حوار ويردها إلى الماضي بالفعل «قلت». ويؤذن بحركة جديدة تدب في تلك الرتبة التي لا معنى لها، والتي عبر عنها الشاعر بشئ أساليب التكرار، كما عبر عنها تعبيراً صريحاً بالجميل الاستفهامية. ولكن لماذا اختار الشاعر «الرياح» ليوجه أسئلته إليها؟ إن الرياح لا تثبت في مكان، ولا تلمس أو تمسك. إنها يمكن أن تكون رمزاً للمراوغة أو رمزاً

ولكنها حقيقة أيضاً أن «القلب» في المعجم الشعري وفي الاستعمال اللغوي لعادي على السواء، ألصق بأمور الوجدان. في حين أن «النفس» أقرب إلى الفكر؛ ويمكننا أن نقول أيضاً إن الإنسان يتحدث إلى «قلبه» في مناجاة حميمة، بينما يجادل «نفسه» وتجادله، وربما خدعها أو خدعته، وربما تادى لانهايم، ولذلك نتحدث عن فرحة القلب، وجراح القلب، وقالوا بفرحة النفس أو جراح النفس. ونقول سؤلت له نفسه أمراً، وسؤل له قلبه أمراً، ونصف النفس بأنها لؤامة، أو أمانة بالسوء، ولا القلب بإحدى هاتين الصفتين. ولأحد فلاسفة العرب المعاصرين كتب جعل عنوانه «خطرات نفس» ولو أنه سماه «خطرات قلب» لضحك منه الناس).

والشاعر إذ يسأل: «أين يا قلب رفشي؟» فهو لا يستفهم بل يسأل به أن يبحث عن هذه الأداة التي هي آلة من آلات الحياة، وكأننا تذكرها بعد إهمال ونسيان، ليجعلها آلة من آلات الموت. ثم يؤكد الإلهام بامر الصريح: «هاته»! وهنا يخيل إلينا أن الشاعر وصل إلى نهاية الطريق المسدود، إلى اليأس الكامل والتشاؤم الأسود. وهل هناك ما هو أقسى من أن نخطط قبره ويدفن نفسه؟ ولكننا يجب ألا نخلط بين هذا المعنى وبخع النفس. فالشاعر لم يزد على أن قال إنه لا يجد ثمرة يمكن أن يجنيها من الاستمرار في الحياة. وهو إذ يحوّل آلة الحياة إلى آلة للموت، وإذ يحوّل موته إلى عمل يقوم به هو نفسه، يكاد يحوّل الموت (وليس بخع النفس) إلى عمل مقصود من أعمال الحياة.

هل يعني هذا أن التناقض قد حُلّ؟ لا، ليس بعد. نعم إن الخل يلوح في الأفق، ولكن من الصعب أن تقبله النفس. فالذي يحوّل الموت إلى فعل من أفعال الحياة، لا بد أن يكون إنساناً شديد التعلق بالحياة. ولهذا فإن الحركة السريعة في المقطع الثاني تسلم إلى حركة أبطأ، حيث يناجي الشاعر قلبه، نادياً حياته الآفلة. والجمل هنا كلها إسمية كما في

رأيت ثلاثة دوائر من الخشب والبرص والبرص والبرص
 وكانت الدوائر الثلاثة من الخشب والبرص والبرص
 وكانت الدوائر الثلاثة من الخشب والبرص والبرص
 (نظام كتيّف، ومساكن رأسى مريح) ويعتقد أن هذا
 كانت والاستقرار لهذا هو الرقاع الخشبى الذى يصل بين
 راحته، ولكن الشاعر لا يستمع أن يتمنى، فخواطره تشبه إلى نفسه
 وتنازله حاضره. الماضى بدمته المتروعة والحاضر بدمته وحرماته. ولما كانت
 ذن الجمل الاسمية الثانية تأتي أحجارها فعلاً ماضية. أي أن تركيب
 الجمل في هذا المقطع يجمع بين الاسمية التي لاحظناها في المقطع الأول،
 والمضية التي برز في المقطع الثاني. وهكذا تظهر حدة التناقل بين
 حاضر والماضى، التي تؤكد الجمل المتناقلة من حيث المعنى ولكن
 لعجيب أن الشاعر إذ ينادي قلبه، في نهاية هذا المقطع، أمراً بإياه مرة
 أخرى أن يثنيه بالرفق (ولعل القارئ عندما يصل إلى هذا البيت يكون قد
 نسي متعلق القصير في «هاته» ولا تثير هذه الكلمة في نفسه ولا معنى
 لطلب والإخراج فيه) يعقب على ذلك بحممة اسمية أخرى مؤكدة بهذا،
 ومبدوءة بضمير المتكلمين (ولكن المقصود به ما هو لشاعر وقبه) ويختم
 بالحقير الحاضر اسمي «غريبان» في البيت الأول من هذا
 المقطع، وآخره في، يصوغ حيرة أو شعيرة في المقطع الأول،
 هذا البيت يبدو مليئاً بالتناقضات: فكيف يظن الشاعر نفسه ليحفظ
 فمريضة، وهو يشور في الوقت نفسه أنه مشغور بأمر خفية، فهو عجب جداً
 تدحياً وكيف يرمى عن الحياة فجأة بحيث يجعل مدة له، بعد أن رأى
 من رأيت الثلاثة الدائرة أن كل ما كان يصله بها قد انقطع؟ والتناقض
 الثالث - وهو الأعجب - هو التناقض بين البيت الثالث والبيت الثاني من
 المقطع الأول فمن العجيب جداً - لشدود مع انفسه - شخص،
 يصح أن يريه، ما هناك في سيفيق يشعر بالبرص وسلاسه أنما، من هذا
 هذا شعر، همه هما - في يثير الحزن - ومدة بعد - عدداً حذاً، من

عظيماً، كما قال الكلمات الثلاث: نصريح، فناء، شجوا، والكلمة الثانية منها على الخصوص جدية بفضل تأمل. فقد كان الشاعر يستطيع أن يقول «لحناء» دون أن يتغير الوزن أو تفسد الموسيقى، وكلمة «لحن» أدل على مراده إن كان مراده نظم الشعر. ولكنه أثر كلمة «فن» لأنها أدل على الجواهر، فهي تؤكد المعنى الذي في الفعل «نصريح» التناقض الذي إذاً ليس إلا بداية الخلل. لم تعد فكرة الموت، تزجج شاعرنا، ما دام قادراً على أن يخزل الحياة بالفن. إن «الشاعر مع المماتير» أي الموشى في الحياة الطبيعية شيء، وتجربيل تجربة الحياة كل ما فيها من أفراح وأتراح إلى غناء جميل يستثير المشاعر الإنسانية من مكانها شيء آخر.

ومع ذلك ولأمر ليس بهذه البساطة، فالشاعر الذي يغني الحياة يظل مشدوداً إلى الحياة، لأن الحياة هي ينبوع فنه، ولو تخلص الشاعر من دوافع الحياة العادية لجف هذا ينبوع. والشاعر، وقد أحس جفاف ينبوع الحياة، يعود إلى تأمل معنى الحياة.

لقد رأى، وهو في نهاية الطريق المسدود، حبيب الأمل يلوح من جانبيه: جاب الفعل، فهو لا يزال قادراً عليه حتى وهو يموت (هات يا قلب رفشي هاته علي أخط خريشي) وحائب الفن، وهو النور الأقوى، فهو لم يعد وحيداً: إن معه قلبه - وإن كانا غريبين في الدنيا - وهو يستطيع مع قلبه أن يمتلك الحياة، لأنه «بصرغها» فنه. هنا فعل أيضاً، ولكنه ليس فعلاً سابياً كالأول. وقد بقيت المشكلة هي: ماذا يستطيع هذا «الفعل الفني» حيال حياة خاوية؟

يمكننا القول إن هذا المنقطع الأوسط يمثل تحولاً أساسياً في تفكيره. والمنقطع الرابع الذي يليه يسطر المنقطع لأول رفاقته. لأن أبيه نداء، كما في الأبيات الثلاثة الأولى من ذلك المنقطع، محسن فعلة. وهذا هو المنقطع الذي يليه. وهذا هو المنقطع الذي يليه. وهذا هو المنقطع الذي يليه.

في كل ما عدا ذلك: فالانفعال هنا ماضية، وهناك مضارعة. وضمر
 المتكلمين هنا يشير إلى التذمر وقلبه، في حين ان هناك مبهمة، وانهم من
 السياق انه يشير إلى لبشر ملحة. ربما كان رتبة الافعال المتعلقة قد تفتت
 الشاعر - وهذا إلى التنازل من معنى الملحة. فإنا نقول ان المعنى
 مكتسبة رتبة الافعال لا يمكن ان تكون انما هي انما هي انما هي انما هي
 ليس. فقد انصرف الشاعر من الظن انفسه في كنه الخلق، وهو انما
 يتأمل حياته هو - سيقته كمنزلة شعور - انتمت هذه المذمة
 والالام.

وتم مائة - الاستفهام الوحيد في التطلع الموهبة الأخيرة - مستبعد
 مبسوط غير متغير. رائدة بداية محذرة التطلع الجاهلي. وقد انصرف
 والسياق يدل على انه لا يستفهم الآن عن كنه الحياة أو تصوير التوراة
 ولكن يصح انما هي مصورة الشخصية. وبذلك تأتي الخرافة الجديدة
 متممة فذلك المبدأ الاسمية، وبذلك لات يلزم الان في
 التصيد فيها. انما هو وتتمت اليقظة - بعد ان قلنا ان
 والخبر من خلال ان هذا لا يتغير. نقطة اهتمام من التطلع
 شئت. نقطة انقطاع في التطلع الذي هو انما هي انما هي
 يتطلع حتى انما هو حتى انما هو انما هو انما هو انما هو
 مستمدا من الخبرة.

في كل انشراح الشاعر المصطفى بعد مصروفه: فكان ما بعد مصروفه
 أحجار لتصل المصروف حتى نهاية البيت الثاني. والبيت الثالث للملح
 مرة ثانية، وبداية لفظي ومثل. وخبرها على سائر الانشراح
 وقد تمتد بولي الامتداد أو الحال. ثم يأتي التعليل التوجيه الدال على
 انفس في هذا التطلع، متصديراً جملة قصيرة قاطعة، وهو انما هو
 يحدث انطباعاً قوياً بالانقضاء التام: وجئت معبر الحياة. ولكن الحل يفتن

لا ينبغي الشاعر أو الكاتب إلا وعياً جزئياً، أو لا يعيها على الإطلاق
كالعلاقة الفنية التي لاحظناها في قصائد ناجي.

نود أن نذكر أيضاً بأن تقسيم المفردات إلى حفيفة ومجاز هو نوع من
التبسيط الذي يمكن أن يشوه فهمنا للشعر. فالشاعر لا يستعمل أي كلمة
في معناها الحقيقي، بل في المعنى الذي يخلقها. وهذا المعنى هو الذي يحدد
دوام من المسلم به عندهم أن الشاعر يعتمد على «البناء» الذي يخلق
أكثر من دلالاتها البسيطة، فيجب أن نرى أن هذه الأبيات قد خرجت
مسطقة الدلالة المباشرة (نحي تسمى أيضاً بالمعنى الخفيفي لنقط) أو على
الأقل عند حافظها. وهذا لا يعني أن هناك صوراً تتميز داخل القطعة
الأدبية، إما بغيراتها وإما بتفصيلها وإما بالإيجاز عليها، ولكن ثمة صوراً
كثيرة أيضاً تدخل في النسيج اللغوي دخولاً غير مميز. وقد يقال عن مثل
هذه الصور إنها «باهتة» أو «قريبة»، ولكن ذلك لا يمنعنا من ملاحظة
العلاقات بينها، وقيمة هذه العلاقات في القطعة الأدبية ككل (وخصوصاً
عندما تكون القطعة على شيء من الطول).

ومعظم الصور في هذه القصيدة هي من النوع الثاني ولذلك فإننا
حين ننظر إلى العلاقات بين مفرداتها ندخل في هذه المفردات ثلاث شئ من
الصور. منها ما هو على شيء من البروز (مثل قوله «نحن نلوا رؤية
الكون للموت») ومنها ما هو أقل بروزاً. والعلاقة التي تدور لنا متصلة
ونامية ومؤثرة في دلالة القصيدة ككل هي علاقة التصادم بين مجموعتين من
المفردات: مجموعة تصور الفرح والبهجة ومتعة الحياة، ومجموعة تصور
الآلام والقتل والدمار والموت. المجموعة الأولى تعبر عن المقطع الأول،
والمجموعة الثانية تعبر عن المقطع الثاني، والمقطع الثالث يعبري عنهم معاً
في تفاسير واضحة. أما المقطع الرابع فيكاد سيبلى ويحط به بطريقة تسكت في
قيمة أي منها. فعندما يقول الشاعر:

وعندما مع ... في شعاع الحياة ...

فكيف نأخذ من «كؤوس الغرام التي أترعها الفجر» دلالة على متعة الحياة مع ان الشاعر يستدرك على الفور قائلاً إن هذه الكؤوس تحطمت في يديه؟ وهذا منطق مقبول، ولكنه ليس منطق الشعر، بل ولا منطق الكلام العادي. فأي إنسان يذكر شيئاً أو شخصاً ما بأحب صفاته، ثم يثني بحكم قاس عليه، إنما يعبر عن حبه له بطريقة ملتفة. والعكس صحيح أيضاً. ولعلك تذكر الآن كثيراً من الفكاهات التي تدور حول هذا المعنى، ولكنها لا تصلح لذكرها في هذا المقام، ولذلك نكتفي بأن نسمعك هذا البيت:

أنت كالكلب في حفاظك للمؤد وكالتيس في قراع الخطوب
ونعتذر إليك إن غضبت، ونبرئ أنفسنا من تهمة هجائك، فهذا البيت مديح خالص، ثم إننا لم نذكره إلا لنجتريء به عن كثير من الفكاهات الخبيثة. عساه يثبت لك أن كل العبارات التي وردت في هذه القصيدة عن سحر الحياة ولهاها ومتعتها تعبر تعبيراً صادقاً عن نفسية الشاعر، كذلك التي تعبر عن يأسه من الحياة وترحيبه بالموت.

ولكننا نعترف لك بأننا تجاوزنا — بعض الشيء — حدود المعنى الذي دلت عليه الجملة الأخيرة في القصيدة وهيا نجرب الموت هباء. فالإشارة إلى الموت على أنه تجربة جديدة تستحق أن نجرب، معنى أقل إيجابية من الزعم بأن هذه التجربة تنطوي على شيء من النشوة. ولكننا غالباً في هذا المعنى معتمدين على قصيدة أخرى للشاعر، وهي القصيدة التي نوردتها عليك الآن:

القصيح الجديد

أبو القاسم الشابي

واسكتني يا شجون	اسكتني يا جراح
ورمان الجنون	مات عهد الجراح
من وراء القرون	وأطل الصباح
قد دفنت الألم	في فجاء الحياه
لرياح العدمه	ونشرت الدموع
مرفأ خلف	ونشرت الحياه
في رحاب الزمان	لعمري
في جمال الوجود	موت
واحة للشيد	ودحوت الفؤاد
والشذا والورود	والضيا والظلال
والمنى والحنان	والهوى والشباب
واسكتني يا شجون	اسكتني يا جراح
وزمان الجنون	مات عهد الجراح
من وراء القرون	وأطل الصباح
ممد للجمال	في فؤادي الرحيب

شَبَدته الحياه	بالرؤى والخيال
فتلوت الصلاة	في خشوع الظلال...
وحرقت البخور...	وأضأت الشموع...
إن سحر الحياه	خالد لا يزول
فعلام الشكاة	من ظلام يحول
ثم يأتي الصباح	وتمر النصول...
سوف يأتي ربيع	إن تقضى ربيع
اسكني يا جراح	واسكتي يا شجون
مات عند السواح	وزمان الجنون
وأطل الصباح	من وراء القرون
من وراء الظلام	وهدير المياه
قد دعاني الصباح	وربيع الحياه
يا له من دعاء	هز قلبي صداه
ثم يعد لي نداء	فوق هذي البقاع
الوداع! الوداع!	يا جبال الهموم
يا ضباب الأسى!	يا فجاج الجحيم!
قد جرى زورقي	في الخضم العظيم...
ونشرت القلاع...	فالوداع! الوداع!

لا نقطع بأن قصيدة «الصباح الجديد» كتبت بعد «في ظل وادي الموت» ولكننا نستطيع أن نقطع بأنها تعبر عن حالة نفسية أكثر توازناً، وإن كانت قد انطلقت من نفس الثورة الشعرية: بؤرة الصراع بين حب الحياة وتقبل الموت. وال دليل يشير إلى ذلك هو عنوانها الذي يوحي بالتفاؤل والفرحة. ولم يكن قد قرأ القصيدة السابقة، لكان من الجائز أن نطلق نسباً عن هذا الصباح الجديد ما هو، إلى أن يكشف لنا معناه شيئاً فشيئاً خلال القصيدة.

ثم إننا لا بد أن نلاحظ — رمت من القراءة الأولى — إحكام البناء الموسيقي ومماسسته لاستقبال صباح جديد. فالوزن هنا هو مشطور المتدارك، وهو وزن نشيط يكاد يكون مرحاً، ومن هنا تسميته بالمتدارك، وركض الحبل وشطره يزيده خفة. والشاعر يلتزمه في القصيدة كلها، على مألوف عاداته في بناء القصيدة على وزن واحد، مع تنوع قوافيه — على مألوف عاداته أيضاً — وزيادة حرف ساكن في آخره (فاعلان — وهو التذييل في اصطلاح العروضيين) في جميع مقاطع القصيدة إلا واحداً. فهذا الوزن يختلف عن وزن الخفيف، الخمد، الساهم، الذي بنيت عليه القصيدة السابقة. أما طريقة التسمية فتعبر عن المودح الأتي.

١ — منقطع مفتوح، عدد عدد كل مقطعين، وهو مكون من ثلاثة أبيات سبت على قافيتين: مفتوح الأولى، ثانية

٢ - مقطعان رباعيان، يبي كل منهما على قافية واحدة في مهيت
الآيات الثلاثة الأولى، واشتركا في قافية البيت الرابع.

ويتكرر هذا النموذج ثلاث مرات، بعدد آيات المقطع المكرر. وهذا
الإحكام في نظام الوزن والقافية يسمح لنا بأن نقيه على نماذج التأليف
الموسيقى، فندعي أن القصيدة مؤلفة من ثلاث «حركات»، نحاول وصف
كل واحدة منها، والبحث عما بينها من علاقات. ولكننا نتوسع في
الاصطلاحات الموسيقية فلا نستخدمها للدلالة على العلاقات الصوتية
فحسب، بل على العلاقات المعنوية كذلك.

إن تكرار هذا النموذج، بدقة تامة، يوحي بسيطرة الشاعر على
انفعالاته، بخلاف ما لاحظناه في القصيدة السابقة. وتكرار المقطع
الافتتاحي بالذات دلالة خاصة، فهو يمنح القصيدة نوعاً من الثبات، وكأن
هناك فكرة يلجأ إليها الشاعر باستمرار، ويستمد منها القول - على عكس
ما لاحظناه في القصيدة السابقة من أنها مبنية على الصراع والحركة. ولكي
تتضح المقارنة بين القصيدتين، يحسن أن نعود إلى النظام الذي اتبعناه في
تحليل القصيدة السابقة، فنبدأ ببناء الجمل، ثم نثني بالصور والمفردات.

لعل أول ما يلاحظ هو خلو القصيدة من الجمل الاستفهامية، عدا
جملة واحدة وردت في المقطع السادس (بين سماتٍ أخرى تميز بها هذا
المقطع):

فعلام الشكاة من ظلام يحول
ثم يأتي الصباح وتمرّ الفصول...؟

والاستفهام هنا خرج عن معناه - كما يقول البلاغيون - إلى
الإنكار. وخلو القصيدة من الجمل الاستفهامية يعني أنها لا تعبر عن
تساؤل، ولا تحكي حواراً. والنسق الغالب على جملها هو الحملة الفعلية
ذات الفعل الماضي. ويكون الفعل ماضياً يفيد تحقق وقوعه، كما يقول

البلاغيون، وتقديمه يفيد الاهتمام، وكل ذلك يدل على يقين بأن التغير المرتقب قد حدث فعلاً، وهو ما يعبر عنه البيت الأول في المقطع المكرر، وقد بني على فعلي أمر، متجانسين لفظاً ومعنى:

اسكني يا جراح واسكني يا شجون

ولكن إذا كان التغير قد حدث، إذا كانت جراح الشاعر قد هدأت، وشجونه قد كفت عن الشكوى، فلماذا يتكرر أمره لها بالسكون والسكوت؟ أليست الحقيقة هي أن الشاعر يتماسك ويتجلد، ويروض جراحه على السكون، وأحزانه على الصمت؟ لنعد إلى ذلك المقطع السادس المتميز:

إن سحر الحياة خالد لا يزول
فعلام الشكاة من ظلام يحول
ثم يأتي الصباح وتمر الفصول...؟
سوف يأتي ربيع إن تقضى ربيع

هناك أولاً هذه الجملة الاسمية، ذات الخبر الاسمي، والمؤكدّة بأن، كما أن خبرها أكد بخبر ثانٍ يماثله في المعنى، ويقاربه في الصيغة، لأنه فعل مضارع، والفعل المضارع إنما سمي مضارعاً لأنه ضارع الاسم. وهذه إحدى السمات اللغوية التي تميز بها هذا المقطع عن سائر مقاطع القصيدة (فليس في القصيدة إلا جملة اسمية واحدة غير هذه، وقد جاءت في أول المقطع الخامس: «في فؤادي الرحيب معبد للجمال»). وتأكد أن سحر الحياة خالد لا يزول، يعني أن ثمة تردداً في قبول هذه القضية فمن ذلك المتردد؟ من المخاطب بهذه الجملة؟ لا بد أن يكون هو تلك الجراح وتلك الشجون، فمع أننا لا نسمع لها صوتاً، فلا شك أن الشاعر يسمع همسها. ومع أنه يأمرها أن تسكن وتسكت، فهو يعاملها برفق، ويلومها

لوماً هيناً، يشبه العتاب، مستخدماً أسلوب الاستفهام الإنكاري. ثم يعقب محاولاً أن يبعث في نفسها الاطمئنان إلى المستقبل. ولذلك تتعاقب أفعال مضارعة أربعة: يحول، يأتي، تمر، يأتي - وقد سبقت الأخيرة بحرف استقبال (لم يرد الفعل المضارع إلا مرة واحدة قبل ذلك، وذلك في آخر المقطع الثاني، وموقعه جملة وصفية في سياق إحدى اجمل المبدوءة بالفعل الماضي).

وينبغي أن نلاحظ السمات اللغوية التي يتميز بها المقطع الأخير من حيث بناء الجملة. فهذا المقطع قد بني معظمه على أشباه جمل: لعل النحاة يحبون أن يعربوا كلمة «الوداع» على أنها مفعول به لفعل محذوف، أو على أنها مصدر نائب عن فعله، ولكن الإعراب لا يعيننا كثير، ما دام الواقع اللغوي هو أنها كلمة مفردة تؤدي معنى كاملاً. وكل الكلمات التي من هذا النوع تتميز بطابعها الانفعالي، أما هذه الكلمة بالذات فلا شك أنها ذات شحنة انفعالية عالية. وقد تكررت أربع مرات في هذا المقطع دون غيره. أما المنادى فهو شبه جملة بالتناق، لأنه غير داخل في إسناد. وهذا يعني أيضاً أنه صباح انفعالي لا يثبت شيئاً. ولا يبقى من المقطع بعد هذه الصيحات إلا ثلاثة شطر جرت على نسق الجملة المتبع في القصيدة كلها. ولكن مع زيادة مهمة لم تتكرر كثيراً وهي حرف التحقيق «قد». فكأن هذا المقطع الأخير جاء شطره الأكبر وداعاً وشطره الأصغر تلبية. وكلاهما ينطوي على تناقض: فالوداع إنما يكون حبيب. فما باله يودع هذه الأشياء التي ينبغي أن يكون الإنسان سعيداً بفراقها؟ والتلبية تكون - عادة - طلباً للأمن في رحاب طاهرة، وما هو ذا يلي منطلقاً في رحلة مخوفة بالمخاطر.

إن صراع الموت والحياة في قلب الشاعر لم ينته، ولكنه استطاع أن يسيطر عليه فقط. فهو يودع الحياة مخفياً حنينه، مظهرًا ارتياحه. ويستقل الموت فرحاً بهذا الصباح الجديد، ولو أنه لا يعلم ماذا وراء الرحلة البعيدة.

والجمع بين مثل هذه المتناقضات شيء لا يستطيعه إلا الشاعر.
ولا يدركه إلا من يحس فيه أدوات الشاعر. وقد كان مما لاحظته وأنا أقرأ
هذه القصيدة مع ضلالي أن معظمهم لا يتردد في القول بأنها قصيدة
مبتذلة أو حزينة. وانوقع أن الشاعر يثشد في المقطعين الأولين على
مخصوص عدداً من الأسماء والأفعال التي تشير إلى الحزن والتجربة
وموت. يكاد يغرق في تياره كسبت الصباح والنعاء والنعم وكست
يدنيم إلى الموت. المسح الخفيف وما يوحيه لصباح من معي المتأول
والشعر وتجديد الحياة شكراً لحظة. دون أن يجذوا من السهل عليهم قبول
تفسير آخر. وهنا أدركت أن لدى الشاعر نوعاً من التلاعب معاني الجمل لم
يصدف نظيره عند غيره، وأستطيع أن أسميه «سلب السلب». وأعني به
أمراً سلبياً ما يسند إلى أمر سلبى آخر أو يوقع عليه؛ ومحصل هذه العلاقة
— منطقياً — أمر إيجابي، ولكن إيجاء العبارة يوهم تأكيد السلبية. فعندما
يقول الشابي: «مات عهد النواح» يثير الفعل «مات» ارتباطاته المؤلمة، وكذلك
لمصدر «النواح»، قبل أن يربط السامع أو القارئ بينما ليستتج أن موت
عهد النواح يعني انقضاءه، ومن ثم احتمال أن يكون العهد الجديد ساراً.
وأنت تدرك أنه جاء بهذا التعبير، الذي يناقض ظاهره باطنه، عن قصد،
لأن شاعراً آخر كان يمكن أن يقول — بل الأرجح أنه كان يقول: «راح
عهد النواح». وترى الأسلوب نفسه، بصورة أكثر تعقيداً، في قوله: «في
فجاج الردى قد دفنت الألم» فكلمات «الردى» و«دفنت» و«الألم» كلها
كلمات ذات معاني سلبية، تتردد في النفس أصداؤها الحزينة قبل أن
نترجمها بأنه تخلص من آلامه. وقد عمد الشاعر إلى التركيب نفسه في البيت
التالي: «ونثرت الدموع لرياح العدم»، ثم — بصورة أخف — في قوله:
«وأذبت الأسى». ولا يبدو لنا هذا التركيب — عند التأمل — مجرد حيلة
لفرية أو لغز عقلي بل تعبيراً دقيقاً عن حالة نفسية: فالشاعر لم يصل إلى
نوع من الرضى والاطمئنان — يكاد يشبه السعادة — إلا بمضاعفة الشقاء،
أو التعمق في الشقاء. لقد ناح على نفسه لما توقعه من قرب موته، إلى أن

تبين أن النواح لم تعد له قيمة ولا معنى، فكفّ عنه. وآلمته فكرة الموت، إلى أن أدرك أن الألم نفسه ينقضي، يموت وينسى، فأثر أن يهبل عليه التراب بيديه. وبكى حين لاحت له فكرة العدم الذي يوشك أن يصير إليه، ولكنه أدرك أن العدم مصير كل شيء؛ أن ثمة «رياحاً» عدمية تزدرو كل ما في الكون، فرمى إليها دموعه.

بناء على هذه الملاحظة يمكننا أن نقول إن القصيدة كلها ليس فيها جملة واحدة تحمل معنى الضجر أو الألم، أو حتى الاستسلام. ولكن ليس معنى هذا أيضاً أنها تعبر عن تفاؤل ساذج، أو عن هدوء فلسفي. فلا هذا ولا ذاك. إن هذا الأسلوب الذي ينفي الألم. لا يزال مشبعاً بالألم، وإذا كنا نجده مكرراً ضمن المقطع الثلاثي الذي يتردد طوال القصيدة، فمعنى ذلك أنه نغم ثابت في القصيدة كلها، كما أن تحقق الوقوع من خلال التعبير بالأفعال الماضية نغم ثابت آخر. إلا أن بين النغمين فرقاً مهماً: ففكرة اللحن الأول - الانتصار على الألم بالتعمق فيه - هي أشبه ببداية قوية لافئة لقطعة موسيقية ذات ثلاث حركات، تتبعها ضربات متابعة سريعة الإيقاع، ناشئة من تكرار العطف بالواو، ولا سيما في المقطع الثالث؛ ولكنها ترتد إلى خلفية المعزوفة في الحركتين الثانية والثالثة مذكّرة بوجودها فحسب. أما اللحن الآخر الثابت - تحقق الوقوع - فمستمر في المعزوفة كلها، وإن اختلفت سرعة إيقاعه من حركة إلى حركة. فبعد الإيقاع السريع في الحركة الأولى (لاحظ أن المقطع الثاني في هذا القسم هو المقطع الوحيد الذي لم تذبل قافيته) يأتي مقطع بطيء الإيقاع نسبياً، فهو المقطع الوحيد الذي وردت فيه «إن» الثقيلة، وظهرت الأفعال المضارعة بكثرة لافئة، واحتوى على جملة استفهامية طويلة. أما الحركة الثالثة فهي أشد سرعة من الأولى، وذلك بفضل أشباه الجمل التي غلبت على المقطع الأخير.

ولندع بناء الجمل لننظر في الصور والمفردات. وفي هذه القصيدة

بأن ذات تظهر قيمة القول الدلالية التي تربط بين المفردات ولصور المسطرة في القصيدة بصرف النظر عن وظائفها في جنسها. فبفصل تركيب اسبب اسبب استطاع الشاعر أن يشيع في القصيدة جو الكآبة والألم الذي تخلو منه معاني الجمل في الحقيقة. وهذه الملاحظة تدعونا إلى العودة إلى الموضع الموسيقي مرة أخرى. فبفضل استخدام تأثيرين مختلفين: أحدهما يرجع إلى الجمل والآخر يرجع إلى المفردات، استطاع الشاعر أن يبنى لحه الأساسي الذي سمي «تحقق الوقوع» بناءً مركباً، كما في أنواع التأليف الموسيقي التي توصف بأنها «بوليفونية». ويظهر هذا البناء المركب في الحركتين الأولى والثانية (وعلى الخصوص المقطعين الثاني والأخير) أما في الحركة الثانية فلا يتجاوز المقطع المكرر. فكأن البوليفونية تجتمع في هذه القصيدة مع سرعة الإيقاع. ولذلك نجد لإيقاع البطيء في الحركة الوسطى مقترناً ببساطة لحن وبهجة. ومقطع الأول في هذه الحركة الوسطى (بعد المقطع المكرر) مشغول بصورة واحدة عقودية. وهذا يعطيها لياً في الشكل يتفق مع جو الخشوع والرضى الذي يسيطر عليها. إن معاني العبادة ترتبط بما بعد الموت. ولكن الشاعر يربطها بالحياة. فهل هذا لأنه عاشق للمذات الحياة؟ إنه عاشق للجمال، والجمال عنده شيء روحاني يُشيد «بالرؤى والخيال»، وهو لذلك لا يجد صعوبة في أن يقرنه بالعبادة، كما قرنه من قبل (في المقطع الثالث) بالغناء. ليست هناك حياة وموت، وإنما هناك حياة ولا حياة. الحياة هي الجمال الروحاني، وسحرها خالد لا يزول، متجدد أبداً. ربيعاً بعد ربيع. عهد النواج، وزمان الجنون، هو العهد الذي لم يكن يدرك فيه هذه الحقيقة. وإدراكها هو الذي يملأ هذه الحركة الثانية بالبهجة. وانتظار الصباح الجديد هو الذي يجعله مستوفزاً قلقاً، فتجيء الحركة الثالثة (ولا سيما مقطع الختام) سريعة الإيقاع، مكدسة الصور، وقد تعانقت النغمتان - نغمة البهجة ونغمة الأسى - وازدادت شدتها. فهو هنا «يودّع»، لا يدفن الألم ولا ينثر الدموع لرياح العدم كما في الحركة الأولى. إنه يودع حياة أقل جمالاً ليستقبل حياة أكثر جمالاً: وهجبال

الهموم» و«ضباب الأسى» و«فجاج الجحيم» هي أشياء هذه الحياة التي يودعها. ربما كان الأسى جميلاً، لأنه استطاع أن يذيقه في جمال الوجود (المقطع الثالث)، ولكن «جبال الهموم» و«فجاج الجحيم» ترمز - في أغلب الظن - إلى «اللا حياة» التي تشوه جمال هذه الحياة. وربما كان التمييز بين «حياة» و«لا حياة» - وهو تمييز جوهري في رؤية الشابي للوجود - معنى بعيداً لهذه القصيدة. ولكن الشابي عبّر عنه، بصورة أقل خفاء، في القصيدة التالية.



أبو القاسم الشابي

أقبل الصبح يغني للحياة الناعسة
والربى تحلم في ظل الزهور المائسة
والصبى ترقص أوراق الزهور اليابسة
وتهادى النور في تلك الفجاج الدامسة
أقبل الصبح جميلاً، يملأ الأفق بهاء
فتمطى الزهر، والطير، وأمواج المياه
قد أفاق العالم الحي، وغنى للحياة
فأيقني يا خرافي، وهلمي يا شيا
واتبعيني يا شياهي، بين أسراب الطيور
وأملاي الوادي ثغاء، ومراحاً وجور
واسمعي همس السواقي، وانثقي عطر الزهور
وانظري الوادي يغشيه الضباب المستنير
واقطني من كلاً الأرض ومرعاها الجديد
واسمعي شبّاتي تشدو بمعسول النشيد
نغم يصعد من قلبي كأنفاس الورود

ثم يسمو طائراً، كالبلبل الشادي السعيد
وإذا جئنا إلى الغاب وغطانا الشجر
فناقطني ما شئت من عشب وزهر وثمر
أرضعته الشمس بالضوء وغذاه القمر
وارتوى من قطرات المثل في وقت السحر
وامرحي ما شئت في الوديان أو فوق التلال
واربضي في ظلها الوارف إن خفت الكلال
وامضغي الأعشاب والأفكار في صمت الظلال
واسمعي الريح تنغي، في شماريح الجبال
إن في الغاب أزهيراً وأعشاباً عذاب
ينشد النحل حوائها أهازيجاً طراب
لم تدنس عطرها الظاهر أنفاس الذباب
لا ولا طاف بها الثعلب في بعض الصحاب
وشذاً حلواً، وسحراً، وسلاماً، وظلال
ونسيماً ساحر الخطوة، موفور الدلال
وغصوناً يرقص النور عليها، والجمال
واخضراراً أبدئاً، ليس تمحوه الليال
لن تمنّي، يا خرافي، في حمى الغاب الظليل
فزمان الغاب طفل، لاعب، عذب، جميل
وزمان الناس شيخ، عابس الوجه، ثقیل
يتمشى في ملال، فوق هاتيك السهول

لنك في الغلات مرعاك. ومسودك الحميل
ولي الإنشاد والعزف إلى وقت لأصيل
وهذا طلت فلال الكلال. انقضت. الفضيل
فهلمني نرجس السعي إلى الحي النبيل

المدخل الأسلوب لفهم أي قصيدة هو لغتها. هذا مبدأ لا يختلف حوله أي من الدارسين الأسلوبيين. ولكن هذا المبدأ لا يقول شيئاً مهمّاً من ناحية لعمية. فما لا أدري، أليس أي قصيدة، من أين أتت لغتها: أتت من جهة اختيار المفردات أو الجمال؟ وهل أي أساس أصناف المفردات أو الجمال؟ وهل يجب عليّ أن أحسبها وأعرف سنة كل نوع إلى الأنواع الأخرى؟ وما السبحة التي تُطبع في المصطلح، أتت من وراء هذا مجهود - وهو مجهود شاق ولا سيما إذا طالّت القصيدة؟

نقد حسنة حتى لأن حسن نصائده. ولم تكن طريقة التحليل واحدة من أي اثنين منها. ولكن كما كنا - في سبب الأحوال - معي في الأحوال العميقة من القصيدة. إذ بحكم موضوعي، كالتعريف أو المقصود. وإنما بحكم اختلافها عميقاً عادة في مني ما سنسها، وما بحكم مخالفتها للسبق المتبع دخل القصيدة نفسها. وكثيراً ما كنا نحسح بين عدد من هذه الاعتبارات لأن اتباع اعتبار واحد منها قد لا يكون كافياً لاكتشاف ما ينبغي معرفة القصيدة. أو دلالتها العميقة. وهذه دائماً هو البدء بأبرز السمات اللغوية عما نضعها على أول الطريق الصحيح لفهم أسرار القصيدة.

والسمة التي تبدو لنا أكثر تميزاً في هذه القصيدة هي عاطفة شاعر تشبهه. بحيث يصح التعميل إياها نبت على هذا الخطاب، فهي تشعل سنة مقدس كاملة، أي أكثر من نصف القصيدة كلها (من المقطع

الضلال... إذن هي أقرب منه إلى حياة الغاب. وحياة الغاب هي الحياة،
كما يقول في المقطع الثاني:

قد أفاق العالم الحي وغنى للحياة
ولكن هناك بيتاً وحداً يثمرها فيه أن تتجه إليه بدلاً من الطبيعة:
واسمعي شبابتي تشدو بمعسول النشيد

وبلاحظ فيه وصف النشيد بأنه «معسول» كأنه ذلك العشب الطيب،
أي أن الشاعر يدخل نفسه في زمرة الطبيعة. ويستطرد واصفاً نشيده:

نغم يصعد من قلبي كأنفاس الورد
ثم يسمو طائراً كالبلبل الشادي السعيد
فهذه الصورة تجمع كل ما في الطبيعة: طعم العشب الخديد، وشذا
الورد، وغناء البلبل.

علاقته بالطبيعة إذن — أو بالحياة عموماً — هي علاقة الفنان:
لا ينال من لذاتها إلا القليل، ولكنه يحياها في لذات الآخرين، ويجمع
شتاتها ويعيد صياغتها بفنه. وهو يعبر عن هذا المعنى تعبيراً مباشراً في المقطع
الأخير:

لك في الغابات مرعاك ومسعاك الجميل
ولي الإنشاد والعزف إلى وقت الأصيل

لعلاقة بين الشاعر والغاب، إذن، تعني العلاقة بينه وبين الحياة.
فهو يستمد فنه من الحياة، ويعيده إليها. والمقطعان الأولان، وكذلك
المقطعان السابع والثامن، يجمعان صور الطبيعة في حقل دلالي
خاص، يشير إلى معنى مركزي: أن الحياة فن وجمال. على أن بين المقطعين
الأول والثاني من ناحية، والمقطعين السابع والثامن من ناحية أخرى، بعض
الفرق. فالأولان يشيران إلى معنى «الحياة» فحسب، أو على الأصح: الحياة

بالنسبة إلى عالم هبولاني، لا يوصف بحياة أو لا حياة. ومن ثم فهي دعوة إلى الشاعر كي يشارك بشيائه (أو من خلال شيائه) في بقطة الحياة ويغنيها بفيه. أما الأخيران فيؤكدان معنى الحياة في مقابل «الاحياء» أو الجسد في مقابل الفج؛ ومن ثم يسلمان إلى مقطعي الختام، حيث يلتقي الخطان الأساسيان في القصيدة: الحياة/ الفن؛ والحياة/ اللاحياة.

ففي المنطعين الأول والثاني تكرر كلمة «الحياة» بثشتانها ثلاث مرات، ويتكرر «الزهر» ثلاث مرات، ويتكرر الفعل «غنى» مرتين، و«الصبح» مرتين، ومن واديه «النور» و«البهاء». وتتحرك عناصر الطبيعة كلها حركة لطيفة متناغمة: فالصبح يقبل، ويغني، والنور يتهادى، والرب تحلم، والزهور تيس، والصباء ترقص، والزهر ونظير والأمواج تتحلى، والعالم الحي كنه يغني للحياة. والتكرار في هذه الحزمة الأخيرة ليس مجرد جناس اشتقاق لفظي، ولكنه يؤدي معنى لا يمكن أدائه بتعبير آخر: فالحياة تغني نفسها، والعالم فرح بذاته.

والصور في المقاطع ٣ - ٦ تجمع بين الراعي والشيء والطبيعة في أفعال متشابهة ومنسجمة. والشيء وراعيها يسمعان غناء الطبيعة (همس السواقي وغناء الريح) ويُسَمِعَانها غناءهما (الشيء تملأ الوادي ثغاء، وأنعام الراعي تطير في الغضاء شادية كالليل). وهي تنشق عطر الزهر، ويغمره يصعد من قلبه كأنفاس الورد، والشيء تتغذى بالعشب والزهر والثمر، التي تغذت بضوء الشمس والقمر، وهي تمضغ الأفكار مع الأعشاب، مثلما تحلم الرب.

ثما المقطعان السابع والثامن فيجمعان تنويعات على الأفكار السابقة وعناصر جديدة. هناك تنويعات على فكرة الغناء («ينشد لُحُل... أهازيجاً طراب») وفكرة الرقص (نسيم ساحر الخطوة، وعصود يرقص عليها النور والظلال). وأشار يعمد إلى طريقته المألوفة في حشد المفردات مستخدماً واو العطف («إن في الغد أزهيراً وأعشاباً عذاب»، «شذا حلواً

وسحراً وسلاماً وطلائاً» ولكن هناك أيضاً هذين العنصرين الخديدين:
ذكرى اللاحية: (نفس لذت، الشعب وصحابه)، وهي مجرد ذكرى
يحرص الشاعر على نفيها من عدم لغاب الظاهر، ثم هناك تأكيد تأدية
الجمال في ذلك العالم الأخضر.

وكأن الشاعر يقول إن جمال الحياة عظيم وحائد، لا يمكن أن يدسه
تسلل «اللاحيّة» إلى أكافها الخضراء المزدهرة. وفي المنقطع قبل الأخير
يجمع الشاعر صفات الحياة واللاحيّة في هذين الصورتين المتقابلتين:

فزمان الغاب طفل، لاعب، عذب، جميل

وزمان الناس شيخ، عابس الوجه، ثقیل

بتمشى في ملال، فوق هاتيك السهول

والتشخيص في الصورتين يدل على حضور فعل ومتجسد في ذهن الشاعر
لمعنيين محددين، وهما اللذان يسميهما زمان الغاب، وزمان الناس، وهذه
تسمية ثلثت النظر من وجهين: اختيار كلمة «زمن» (التي تدل في
لاستعمال العادي على معنى الوقت، كما تقول: الزمن الماضي، والزمن
المستقبل، وزمن الحرب وزمن السلم) مع إصافتها لثلاثين: «الغاب»
والناس. وهذا يوحي بأنه لا يريد بها هذا المعنى العادي، بل معنى فلسفياً
قريباً من فكرة الوجود (ولعل كلمة «الزمن» تختص بهذا المعنى دون
«الزمن»). فالزمن هنا لا يتغير: زمن الغاب (= لطيفة، الجمال، الفن)
طفل أبداً، وزمان الناس (= اللحم، الفسح، الملل) شيخ أبداً. حياة أبدية،
واللاحيّة أبدية أيضاً.

ولا بد أن تستوقف نظرياً إضافة هذا الزمان الشيخ إلى «الناس».
فهل «الناس» هم الذين يفتشون اللاحيّة في الحياة؟ هل هم «الذئب»
و«الشعالب» التي تحاول أن تفسد جمال الحياة؟ ولعل حيرتنا تزدد حين نقرأ
ليبت الأخير في القصيدة: «وهلمي نرجع السعي إلى الحيّ السيل» - فهل

أقحم الشاعر هذه الصفة الأخيرة كنوع من المجاملة الاجتماعية لمضيفه الذين أشار إليهم ناشر الديوان؟ قد يكون لهذا التعليل نصيب من الصحة، ولكن الأصح في نظري هو أن «الناس» و«الحي» هما مدلولان مختلفان في القصيدة. نعم إن المدلول الواقعي واحد، ولكن دلالة كل منهما في ذهن الشاعر مختلفة، بل مناقضة لدلالة الأخرى. «الناس» ناس حين يعيشون بين الخثر، يهابون النور، يزحفون في الدروب المطروقة، ويتميمون المخاطرة. ولكنهم «حي نبيل» (لاحظ اشتقاق الحي من الحياة) حين يعيشون بين أحضان الطبيعة، يتعلمون منها، وشاطرونها بهجتها ونشاطها، وينعمون في رحابها بالظهر والسلام.





٥

مقدمة الطبعة الأولى

٩

مقدمة الطبعة الثانية

القسم الأول نظرية الأسلوب

١٣	١ - فكرة الأسلوب عند الأدباء
٢٣	٢ - علم اللغة وعلم الأسلوب
٣٥	٣ - علم الأسلوب، النقد الأدبي، تاريخ الأدب
٤٣	٤ - علم الأسلوب وعلم البلاغة
٥١	٥ - ميادين الدراسة الأسلوبية
٦٧	٦ - كيف نقرأ النص الشعري

القسم الثاني دراسة تطبيقية

في قصائد مختارة من الشعر الوجداني الحديث

٧٣

١ - «خواطر الغروب» لابراهيم ناجي
--

٨٣	٢ - «استقبال القمر» لابراهيم ناجي
٩٩	٣ - «عاصفة روح» لابراهيم ناجي
١١١	٤ - «في ظل وادي الموت» لأبي القاسم الشابي
١٢٥	٥ - «الصباح الجديد» لأبي القاسم الشابي
١٣٥	٦ - «من أغاني الرعاة» لأبي القاسم الشابي

كتابنا قد تم طبعه

بالتعاون مع

مكتبة الشابي

١	١ - «البحر» للشاعر محمد باقر
٢١	٢ - «البحر» للشاعر محمد باقر
٤٩	٣ - «البحر» للشاعر محمد باقر
٦٢	٤ - «البحر» للشاعر محمد باقر
٦٩	٥ - «البحر» للشاعر محمد باقر
٧٨	٦ - «البحر» للشاعر محمد باقر
٨٨	٧ - «البحر» للشاعر محمد باقر

بالتعاون مع

مكتبة الشابي

توزيع: مكتبة الشابي - بيروت

طبع في بيروت - ١٩٦٦



المشروع
للطباعة والتكسير
٣٤٦٠٨٢٥١٣



مكتبة مبارك العامة

MUBARAK PUBLIC LIBRARY

www.mpl.org.eg

شعبة الرئيسية : 6 شارع الصحافة متفرع من شارع النيل - الجيزة

هاتف : ٣٧٤٩٦٩١٨ / ٣٧٤٩٦٩٢٨ / ٣٣٣١٠٢٩١ / ٣٣٣٦٠٢٩٣

الفرع : المكتبة الفرعية (الزيتون) : شارع عصر المختار - الأسيرة

تليفون : ٣٣٨٢٠٣٩٠

		<p>١٤ محرم ٢٠٠٩ MPL</p> <p>١٤ محرم ٢٠٠٩ MPL</p> <p>١٢ ربيع ٢٠٠٩ UPL</p>
--	--	---

تذكر ان إعادتك للكتاب فى التاريخ المحدد باختم يعطيك من دفع غرامة التأخير